HÉLIO OITICICA

ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO

seleção de textos

LUCIANO FIGUEIREDO
LYGIA PAPE
WALY SALOMÃO

Rocco

Rio de Janeiro — 1986

Direitos desta edição reservados à
EDITORA ROCCO LTDA.
Rua Visconde de Pirajá, 414-Gr. 1405
CEP 22410 — Rio de Janeiro — RJ
Tel.: 287-1493

Printed in Brazil/Impresso no Brasil

capa
ANA MARIA DUARTE

revisão
WENDELL SETÚBAL
OSCAR GUILHERME LOPES
HENRIQUE TARNAPOLSKY

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Oiticica, Hélio
035a Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica. — Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

1. Arte brasileira. 2. Arte moderna — Brasil. I. Título.

CDD - 709.0481
86-0264 CDU - 7.036(81)

INTRODUÇÃO

O Projeto Hélio Oiticica, dando seguimento a seus objetivos enquanto preservação e divulgação da obra de Hélio Oiticica, elaborou este volume, que é formado de uma seleção de textos básicos do artista, correspondentes a sua produção entre os anos de 1954-1969.

Acreditamos que a publicação destes textos pela primeira vez, poderá contribuir para um contato mais aprofundado do leitor e espectador com a obra do artista.

Na tradição moderna das Artes Plásticas, temos exemplos de como foi importante, para alguns artistas, a elaboração de textos onde o processo e universo criativos do artista são demonstrados em proposição teóricas e muitas vezes também poéticas. Desde os escritos dos construtivistas, os manifestos das vanguardas do início do século, aos textos de Mondrian, Arp, Duchamp, este legado teórico permanece como formulação profunda de cada artista em relação à própria obra, e como visão de mundo.

Hélio Oiticica é um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra. Assim o fez desde os anos de aprendizado e desenvolveu uma forma própria como sua *poética*, ao longo de toda a sua trajetória. Para Oiticica, escrever foi inicialmente um meio de "fixar" questões essenciais no campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob a forma de diário. Oiticica participou ativamente de um dos períodos mais fortes da crítica de arte no Brasil: os anos neoconcretos.

A própria produção de obras nesse período demandou, por parte da crítica de arte, uma conceituação inteiramente voltada para as questões novas que as obras apresentavam, disso resultando uma feliz impregnação entre obras e idéias, que instaurou uma nova maneira de ver e sentir a obra de arte.

A *Experiência Neoconcreta* estabeleceu rigor crítico jamais visto na arte brasileira, tendo surgido teorias e postulados próprios que a fundamentaram como o movimento que superava questões conflitantes na arte moderna: a tradição construtivista sofreu aqui sua mais radical transformação.

Finda a *Experiência Neoconcreta* (enquanto movimento), Oiticica, em crescente produção e descobertas, ativa seu potencial teórico que irá visceralmente acompanhar cada obra e invenção. A partir de 1960, teoriza e conceitua a própria obra: se durante o período *Neoconcreto* as obras nomeadas por ele mesmo como *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* situavam-se dentro da conceituação e teoria *Não Objeto* de Ferreira Gullar, a produção seguinte inaugura "ordens de manifestações ambientais", com a criação de *Núcleos* e *Penetráveis*, acompanhados de textos específicos escritos pelo próprio Oiticica. Nomeando cada descoberta e dando-lhe conceituação específica, adquire domínio e controle total sobre sua produção. Intensificando essa prática, vai desenvolvendo-se e refinando-se como teórico e, nessa progressão, escrever passa a ser uma forma a mais em sua expressão, a ponto de obra e texto caminharem juntos a partir de então.

Nomear caixas de madeira, vidros, garrafões com pigmentos e terra, capas para serem colocadas no corpo e estandartes de *Bólide* e *Parangolé* é estabelecer, na própria magia do nome, a inquietação e pulsação da obra. A palavra *Parangolé* não designa nada de imediato, não "classifica" a obra e não nos conduz senão ao "lugar" no qual a obra se funda. O texto "Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé" é uma explanação que em nenhum momento pretende "ilustrar" ou tornar a obra compreensível a nível linear, pelo contrário, distingue e assinala sua inovação, oferecendo ao leitor múltiplas ramificações de significados.

Consciente de que suas obras cada vez mais desencadeavam questões novas dentro da arte, Oiticica passa a teorizar sobre o que produz como estratégia calculada contra

possíveis tentativas de "classificá-las" ou reduzi-las a critérios convencionais. *Tropicália* é um exemplo claro disso. Os textos que escreveu sobre esta obra são precisos quando definem sua gênese e significado, mas insistentemente alertam para o que *Tropicália* não é.

Hélio Oiticica pensava a própria obra e o mundo. Através de seus textos discutia e participava dos problemas da arte brasileira como pensador ativista, visionando questões inéditas, rebelando-se contra conformismos localistas e a estagnação cultural dominante no meio das artes. No texto intitulado "Esquema Geral da Nova Objetividade", fez uma espécie de "balanço" de toda expressão nova no Brasil e apontou-lhe possibilidades universais.

Em 1968 propõe e organiza *Apocalipopótese* (conceito de Rogério Duarte) como manifestação coletiva e afirma ainda mais suas proposições de "manifestações ambientais" iniciadas com o *Parangolé*. Em 1969 realiza em Londres seu mais ousado e ambicioso projeto até então: uma exposição que não chamava de exposição, mas de *Whitechapel Experience*, um experimento onde colocou toda a sua produção até aquela data, um *campus* de experiências que chamou de *Éden*. É o início de sua atuação internacional e de extensa divulgação de sua obra e pensamento no circuito Paris-Londres e seguidamente Nova Iorque. Acompanha esta edição uma fac-símile do catálogo da *Whitechapel Experience*, com iconografia e novos textos referentes a toda obra produzida até então e o texto do crítico Guy Brett, que apresenta e analisa *Éden* em contesto universal.

Os textos que encerram este volume, escritos na Inglaterra, traçam percurso importante e prenunciam os novos caminhos a serem percorridos no GRANDE LABIRINTO.

LUCIANO FIGUEIREDO

Rio de Janeiro, abril de 1986

ARTE AMBIENTAL, ARTE PÓS-MODERNA, HÉLIO OITICICA

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ''arte moderna'' (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon,* inspirada pela arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de ''arte moderna''. (De passagem, digamos que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos se anteciparam ao movimento da Op e mesmo da Pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.)

Na fase do aprendizado e do exercício da ''arte moderna'', a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção, de novo explorada pelos artistas, era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela suprematização dos valôres propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ''arte pós-moderna'', dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas. É fenômeno psicológico perfeitamente destrinchado o fato de a plasticidade perceptiva aumentar sob a influência das emoções e dos estados de afetividade. Os artistas vanguardeiros de hoje fogem dessa influência, como os clássicos

do modernismo, e muito menos a procuram, deliberadamente, como o faziam os subjetivos românticos do "expressionismo abstrato" ou "lírico". Não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo o subjetivismo individual hermético. Daí a objetividade em si da Pop, a objetividade para si da Op (nos Estados Unidos). Mesmo a "nova figuração", onde os restos de subjetivismo se aninharam, quer acima de tudo narrar, passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva, e quando individual, através do humor.

O jovem Oiticica já em 1959, quando pelo mundo dominava a vaga romântica do informal e do tachismo, indiferente à moda, abandonara o quadro para armar seu primeiro objetivo insólito, ou relevo no espaço, num monocromismo violento e franco. Tendo partido naturalmente da gratuidade dos valores plásticos, já hoje rara entre os artistas vanguardeiros atuais, se mantém fiel àqueles valores, pelo rigor estrutural de seus objetos, o disciplinamento das formas, a suntuosidade das cores e combinações de materiais, pela pureza em suma de suas confecções. Ele quer tudo belo, impecavelmente puro e intratavelmente precioso, como um Matisse no esplendor de sua arte de "luxo, calma e voluptuosidade". Baudelaire das *Flores do Mal* é talvez o padrinho longínquo desse adolescente aristocrático, passista da Mangueira (sem contudo o senso cristão do pecado do poeta maldito). O aprendizado concretista quase o impedia de alcançar o estágio primaveril, ingênuo da experiência primeira. Sua expressão toma um caráter extremamente individualista e, ao mesmo tempo, vai até a pura exaltação sensorial, sem alcançar no entanto o sólio propriamente psíquico, onde se dá a passagem à imagem, ao signo, à emoção, à consciência. Ele cortou cerce essa passagem. Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e adjacências, onde a "barra" é constantemente "pesada", seu impenitente inconformismo estético.

Deixara em casa os *Relevos* e os *Núcleos* no espaço, prosseguimento de uma primeira experiência de cor a que

chamou de *penetrável*: uma construção de madeira, com porta deslizante, em que o sujeito se fechava em cor.

Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor. Como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta pelo gesto e pela ação. É o que querem hoje os artistas de vanguarda do mundo, e é mesmo o móvel secreto dos *happenings*. Os *Núcleos* são estruturas vazadas, placas coloridas de madeira suspensas, traçando um caminho, sob um teto quadrilátero como um dossel. A cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente, e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. A violência da luz e da cor evoca, por vezes, a sala de bilhar notívaga de Van Gogh, onde reverberam aquelas cores que para ele simbolizavam as "terríveis paixões humanas".

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" — *Relevos, Núcleos, Bólides* (caixas) e capas, estandartes, tendas (*Parangolés*) — "todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental". Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. Com as caixas de madeira, que se abrem como escaninhos de onde uma luminosidade interior sugere outras impressões e abre perspectivas através de pranchas que se deslocam, gavetas cheias de terra ou de pó colorido que se abrem, etc., é evidente aquela passagem do domínio das impressões visuais às impressões hápticas ou táteis. O contraste simultâneo das cores

passa a contrastes sucessivos do contato, da fricção entre sólido e líquido, quente e frio, liso e rigoroso, áspero e macio, poroso e consistente. De dentro das caixas saem telas rugosas e coloridas, como entranhas, gavetas se enchem de pó, e depois são os vidros nos primeiros dos quais ele reduziu a cor a puro pigmento. Os materiais mais diversos se sucedem, tijolo amassado, zarcão, terra, pigmentos, plástico, telas, carvão, água, anilina, conchas trituradas. Há espelhos como base de núcleos, há espelhos no interior das caixas para novas dimensões espaciais internas. De uma garrafa de uma forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido, saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, telas luxuriantes porosas, amarelas, verdes, de um preciosismo absurdo. É um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo insólito, chamou de Homenagem a Mondrian, um de seus deuses. Sobre uma mesa, aquele frasco, em meio daquelas caixas, vidros, núcleos, capas, é como uma pretensão de luxo à Luís XV, num interior suburbano. Uma das caixas, das mais surpreendentes e belas, o interior cheio de circunvoluções irisadas (telas) é iluminado a luz neon. A variação desses bólides em caixas e em vidros é enorme. Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha.

Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensorial.

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Nesse, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso das paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.

A expressão desse inconformismo absoluto é a sua homenagem a "Cara de Cavalo", verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para a qual os valores plásticos por fim não foram supremos. Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela, que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que "Cara de Cavalo" aparece, de face, cravado de balas, ao chão, braços abertos como um cristo crucificado. Aqui é o conteúdo emocional que absorve o artista, explícito já agora em palavras. (Já em outro *Bólide*, o pensamento, a emoção tinham extravasado da carapaça decorativa e sensorial sempre magnífica para explicitar-se num poema de amor escondido lá dentro, sobre um coxim azul.) A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um, Hélio é neto de anarquista.

MÁRIO PEDROSA

Rio, 1965

31 de março de 1954

Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar. Pus o dedo indicador cortando a direção em que ela ia, porém longe. Quando chegou a certa distância do dedo, desviou. Marquei o ponto de desvio com o lápis e onde o meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo. Logo, o ponto de desvio ao se aproximar do dedo indicador é mais longe do que o do polegar, pois a distância da falanginha à ponta do dedo do 1º é maior que a do segundo. O desvio da formiga do dedo médio será maior ainda. Sendo estas distâncias da falanginha à ponta do dedo do sujeito a uma proporção cujo 3º elemento é a falangeta, deve-se dar também com o desvio.

Novembro 1959

As formas originárias vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. São estáticas, pois as estáticas possuem mais força. São simétricas e transcendem a tudo que se pode imaginar. Concretamente o círculo se enquadra nestes princípios. É a forma transcendente por excelência; é a enunciadora do mais profundo silêncio; é a síntese do próprio Cosmos: por isso, possui um extraordinário vigor.

Dezembro 1959

a) A posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico. É inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o Metafísico; ela é, ela mesma, esse Metafísico. Nunca o silêncio, que mais representa o Metafísico na arte, se expressou, ele mesmo, de dentro para fora. Se antes se atingia a esse silêncio era sempre em mistura com não-silêncio, o fora que subia até a duração, atingindo-a. Agora, a duração, tempo interior, aparece em silêncio, de dentro para fora. Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração ela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não-silêncio. Evidentemente não quero dizer que a obra de arte seja geração espontânea, ou que não dependa do espaço. O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espácio-temporal. O problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Bergson).

b) A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração. Para isso foi preciso chegar à pintura de uma só cor de diversas qualidades, ou mudar a direção de pinceladas para que uma mesma cor tome dois aspectos. É isso, também, diferença qualitativa. Não é obrigatório que tal cor seja tonal (mesma cor com diversas qualidades), tonal aqui em outro sentido que o costumeiro. A obra se poderá compor de várias cores, mas foi preciso chegar ao tonal para a tomada de consciência da cor-luz ativa,

mesmo com duas qualidades diferentes, ou tons, pois que tom aqui é qualidade, e o mesmo é a luz. Chego assim pela cor à concepção metafísica da pintura. A estrutura vem juntamente com a idéia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura *a priori*, ela se constrói na ação mesma da cor-luz. Essa pintura é fatalmente de planos, pois são puros em essência e carregam mais essa duração. A textura não entra como elemento, aqui, a não ser como qualidade de superfície. A textura elemento é nociva, pois não possui duração; ela divide, dilui a superfície. Quando se textura uma superfície, o que se quer é transformar a duração em pequenos pontos que se sucedem associativamente, perdendo esta o sentido. A textura é um produto da inteligência, e rara vez da intuição.

Natal de 1959

Leio estas palavras proféticas em Mondrian:

"What is certain, is that there is no escape for the non-figurative artist; he must stay within his field and march towards the consequence of his art. This consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separate of our surrounding environment, which is the actual plastic reality. But this end is at the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more. By the unification of architecture, sculpture and painting a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as "mural art" or "applied art", but being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty."*

* "O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem que permanecer dentro de seu campo e, como conseqüência, caminhar em direção à sua arte. Esta conseqüência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de "arte muralista" ou "arte aplicada", mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza."

Maio 1960

Branco em cima, branco embaixo; quisera ver um quadro meu numa sala vazia, toda cinza-claro. Só aí creio que viverá em plenitude. A cor-luz é a síntese da cor; é também seu ponto de partida. É preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior. É preciso que o homem se estruture.

Na arte não-representativa, não-objetiva, é o tempo o principal fator. Até Mondrian a pintura era representativa, e só com ele, e também Malevitch e os russos de vanguarda, a representação chega ao seu limite. Mas, em última análise, Mondrian ainda é representativo; poder-se-ia dizer que a sua é uma metafísica da representação; toca portanto o ponto crucial da transformação, porém não o ultrapassa, pois não inclui o "tempo" na gênese das suas obras. Desde que se deixa o campo da representação e o quadro já se quebra e há a descoberta do "plano do quadro", vem então a noção de tempo dar nova dimensão e possibilidades à criação e continuação do problema da pintura não-objetiva depois de Mondrian. Sem dúvida alguma o tempo é a nova característica da nossa época em todos os campos da criação artística. Pevsner e Gabo em seu manifesto do construtivismo já diziam que o espaço e o tempo já eram os principais elementos de suas obras. Com isso chegou a escultura a uma não-objetividade surpreendente, chegando mesmo a ser muito diferente do que comumente se designava por "escultura". Porém o "tempo" a que chamavam não era o tempo duração, que se basta por si mesmo, e sim o tempo abstrato, que se revela na estrutura não-objetiva. Chegaram a achar o tempo, e mesmo a usá-lo como um dos elementos fundamentais de suas criações, porém, por serem estas ainda submetidas a "estruturas de onde usavam o tempo", não se pode dizer que davam primazia ao conceito de temporalidade.

Nada existe *a priori*; o tempo tudo inicia e tudo faz; até o próprio tempo se faz por si mesmo. Para o artista "o fazer-se", o profundo fazer-se que ultrapassa as condições do *faciendi* material, é que constitui a sua principal condição criativa. A criação se faz, nunca se deixa de fazer.

Junho 1960

O problema da cor e o sentido de cor-tempo vêm-me preocupando obsessivamente. Sinto que é preciso uma revisão dos principais problemas da cor no desenvolvimento artístico contemporâneo da pintura. Sem dúvida nenhuma, após a revolução impressionista e as experiências sintetistas de Seurat, o que nos vem à mente, como uma revolução importantíssima na cor, são as experiências de Robert Delaunay, que descobri só agora e posso considerá-las como avós do problema de cor-tempo. Delaunay, em toda sua atribuladíssima jornada de pintor, legou à pintura um novo sentido através da independência da cor, adquirida gradativamente. Deparo, estupefato, num artigo sobre o artista com uma declaração sua: "A natureza já não é mais um motivo de descrição, mas um pretexto, uma evocação poética de expressão, pelos planos coloridos que se ordenam pelos contrastes simultâneos. Sua orquestração cria arquiteturas que se desenrolam como frases em cores e culminam numa nova forma de expressão em pintura, na *pintura pura*."

Inter-relação das artes

À medida que a pintura se vai não objetivando, vai perdendo suas antigas características e tomando outras de artes diferentes. A pintura do nosso século passa por uma desintegração de suas características anteriores e toma outras, a ponto de já não se poder chamar "pintura" a determinadas obras. A característica principal dessa inter-relação da pintura com outras artes é a destruição do espaço representativo e a sua não-objetivação conseqüente. Kandinsky é o primeiro a procurar relações da pintura com a música, mas não relações transpositivas, como, p.ex., transposição de temas musicais em imagens plásticas, tradução de temas musicais, mas sim uma relação intrínseca, relação de pintura pura, dona de seus elementos. Para Kandinsky, esse elemento musical, a sonoridade da cor, como costumava dizer, é o verdadeiro elemento de não-objetivação da sua pintura, e por isso mesmo toma um sentido de absoluta importância, altamente transcendental, eixo mesmo de sua obra. Cria então uma verdadeira plástica nova dessa concepção musical, em que os

elementos linha, ponto, plano e cor se entrelaçam criando todo um processo contrapontístico. Havia aí uma relação entre o que ele chamava espiritual; a musicalidade é interior, não-objetividade, essência. É a estrutura interna da pintura, a sua pureza suprema, seu esteio espiritual, o começo também da sua corporificação. A matéria é impenetrável, opaca, o artista lhe dá a forma e vida interior, mais ou menos universal, antropomórfica ou espiritual (Kandinsky), geral, épica e clássica, a forma do pensamento da época. Quanto mais universal, menos expressa o artista a sua pequenez individual, suas maneiras, mas essa universalidade é não-dogmática, não vem de fora, mas do cósmico de dentro, a identificação do cosmos com o homem, no seu interior. Não era outro o horror de Mondrian pelo individualismo exacerbado do artista e a sua vontade do universal. Mondrian achou para si constantes universais plásticas para expressar essa concepção universal que tinha da pintura (horizontal-vertical, cores primárias etc.), mas os que lhe seguiram as tomaram como dogma, e o que era universal voltou a se tornar novamente relativo e até para expressar sentimentos individuais (pessoais), estereotipações, automatismos etc. A arte derivada de Mondrian (chamada "abstrato-geométrica" e "concreta") passou a carecer tanto de universalidade como de organicidade, de força criadora, de invenção espontânea. Essa foi a maior perda: espontaneidade. Tornou-se excessivamente intelectual. Hoje já não se pode deixar de olhar, com inveja e nostalgia, os quadros de Mondrian, Sophie Tauber-Arp (geométrica, porém pura, viva!), Malevitch, Tatlin, Kandinsky com o seu geometrismo lírico, tão transcendente. Não é pois a forma, exterior, *a priori*, e sim a forma que o artista quer para si, a corporificação da sua concepção interior, cósmica. Que dizer então de Herbin e Magnelli, que, usando formas semelhantes a todos os pintores abstratos e geométricos, dão-lhes outra visão, vital e pura. Por isso, ao olhar o panorama do desenvolvimento da arte concreta, não se pode deixar de olhar com importância e surpresa a experiência de Lygia Clark, nova, orgânica, retomada da força interior e da espontaneidade perdida. A importância de sua obra não é relativa dentro desse panorama, mas universal, um marco que faltava dentro desse desenvolvimento; pode-se dizer que é de magna importância, principalmente para os que querem levar adiante o caminho iniciado pelos grandes

mestres do princípio do século, não pautando certos princípios, mas mergulhando no desconhecido, tentando de dentro para fora a integração do cosmos (interior) e a obra (dialética). É preciso a retomada da pureza e uma grande fé, em si mesmo e no homem, se bem que si mesmo e homem tenham que se tornar um só. Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna a obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total, seu tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas pólos de um só processo, o processo cósmico, mistério primeiro de que a obra de arte é exemplo.

4 de setembro de 1960

A meu ver a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra, longe de ser algo superficial, quebra da forma geométrica em si, é uma transformação estrutural; a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos, organimicos em sua relação, sinais para si. O espaço já existe latente e a obra nasce temporalmente. A síntese é espácio-temporal. Essa *dimensão infinita* da obra é um elemento importante, talvez o de maior transcendência; os planos, apesar de definidos, já possuem essa independência "além do limite", e pela maneira que se organizam, organicamente e em tensão constante, com uma sonoridade interna grave, revelam essa dimensão, que, como as dimensões de uma obra de arte, não é só dimensão física, mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador. A "forma" não é, pois, o plano delimitado, e sim a relação entre estrutura e cor nesse organismo espácio-temporal. Esse conceito errado de forma criou e continua a criar inúmeros equívocos, trazendo uma concepção naturalista para uma arte despida de naturalismo, não-objetiva.

A obra não quer ligar o homem ao cotidiano que ele repugnou, conciliar o temporal com o eterno, e sim transformar esse cotidiano em eterno, achando a eternidade na temporalidade. Antes o homem meditava pela estatização, agora

ele se envolve no tempo, achando o seu tempo próprio e dando à obra essa temporalidade. Essa temporalidade, porém, ao ser vivenciada e apreendida, alcança cumes em que se estatiza num não-tempo (o outro pólo seria a temporalidade relativa do cotidiano). A obra de arte também possui tais cumes, quando a relação organímica de seus elementos é de tal modo integrada que a sua simbólica atinge também um auge; é como se o homem possuísse asas e voasse; seu movimento é vertical e altamente musical, música interior, cósmica; pode-se dizer que a obra aí atinge, através da sua temporalidade interna, organímica, a um não-tempo.

6 de setembro de 1960

A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais.

7 de setembro de 1960

Esse toque do artista na matéria não é superposição. O artista não superpõe, subjetivamente, conteúdos, que dessa maneira seriam falsos. Na dialogação do artista com a matéria, fica o seu movimento criativo, e é daí que se pode dizer que nasce um conteúdo; conteúdo indeterminado, informulado. Esse processo não é também uma "transformação", pois transformação implica transformar algo em alguma coisa, transformar algo plasticamente; mas esse "algo" não existe antes, e sim nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra.

11 de setembro de 1960

A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira, porém, só consegue atrofiar o movimento criativo. Precisa-se da mente, mas

com isso não nos deixamos escravizar por ela; é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo; faz-se.

5 de outubro de 1960

A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra. Só agora começa mesmo a complexidade entre a cor e a estrutura (em sua relação), longe da quebra do retângulo e dos primeiros lançamentos no espaço. O primeiro conjunto complexo e denso dentro desse desenvolvimento é o que estou realizando agora: o octeto vermelho. São oito obras baseadas no vermelho, sendo que o vermelho é o tom geral, desde o mais escuro (mas ainda luminoso) até o quase laranja. Não são organizados em núcleo, como o *equali* branco, mas cada um é uma unidade separada, completa em si. Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser o "corpo da cor". A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se "corporificar"; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o "corpo da cor".

4 de novembro de 1960

Não sei se o que faço está mais numa relação arquitetônica ou musical. A pintura, à medida que se vai não objetivando, cria relações com outros campos de arte; principalmente com a arquitetura e com a música. Trata-se de uma relação intrínseca, estrutural. Creio que se de um lado é mais arquitetônica, de outro é musical, e talvez na síntese das duas esteja a solução. Os núcleos, *equali*, para mim, são essencialmente musicais na sua relação de parte com parte, que, longe da seriação de elementos, compõem um todo fenômeno lógico.

25 de novembro de 1960

Comecei hoje os estudos preparativos do grande núcleo nº 1. Já montei o primeiro nucleóide de cinco peças; farei vários, quantos forem precisos, até chegar à forma ideal do grande núcleo, que será composto de muitas peças. A cor sofrerá também evolução. O primeiro nucleóide é em amarelo; o grande núcleo, não sei; a cor virá a evoluir livremente, conforme a minha vontade interior.

Preocupa-me o problema da não-particularidade da expressão; não de situações minhas, formações fechadas, mas tão cheias de vitalidade cósmica que não importa o autor. A relação entre o artista e a obra terá de ser não-particular, expressão alta, cósmica. O principal problema é o da universalidade da expressão, do sentido da obra.

2 de dezembro de 1960

"Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte."

Goethe

9 de dezembro de 1960

Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. Não a negação negativa, mas a extirpação dos restos inautênticos das vivências do mundo, corriqueiras. Só assim seria lícita a exclamação diante da não-objetividade da arte: "Que sensação de fim de mundo ou de nada." O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo.

30 de dezembro de 1960

É preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos. A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará essa ordem; são instantes raros. A cor tem que se estruturar assim como o som na música; é veículo da própria cosmicidade do criador em diálogo com o seu elemento; o elemento primordial do músico é o som; do pintor a cor; não a cor alusiva, "vista"; é a cor estrutura, cósmica. Mas o diálogo cria sua ordem, que não é unidade, mas pluralidade: exige o tempo para se exprimir; esse tempo pode ser a cristalização da expressão ou a sua diluição. Para uma grande ordem na expressão, de que a cor é o elemento principal, é preciso que o artista se torne superior, eticamente caminhe para cima. Está superada a individualidade, pela universalidade de sua posição ética: muda o seu modo de encarar o mundo; a sua integração nesse mundo é superior; para ele ainda existe a observação de Goethe de que a arte ao mesmo tempo que afasta, enlaça o mundo; a dialética aqui se torna mais fina; sua posição é superior, dá expansão à sua vida interior, coloca-se ao lado da religião, está religado: ele e o seu mundo diálogo. Aí está a grande ordem. Quando terá a cor a sua grande ordem, mais pura e sublime? Quando terá a pintura atingido a linguagem pura da música?

7 de janeiro de 1961

O infalível é falível e o falível infalível.

Nem sempre uma expressão serena e altamente harmônica indica ausência de drama no artista. O artista, aliás, por condição já possui em si drama. Essa vontade de uma grande ordem, de algo supra-humano, cósmico, épico, é necessária para que o artista se complete; enquanto isto não amadurece, ou atinge a um zênite, há drama. Drama com D maiúsculo. Penso, por exemplo, no clássico Haydn, músico harmônico por excelência, exemplo de pureza e classicismo. Há na música de Haydn uma inquietação latente como se o seu autor andasse por uma corda. Maravilhoso equilíbrio, inquietante equilíbrio, o drama individual fica em último plano, porém existe tanto quanto num romântico. Há aqui, porém, essa vontade de uma grande ordem, que supere ou eleve esse drama, de ordem existencial, a alturas sobre-humanas ou divinas. Tanto mais universal e maior significação terá uma obra de arte quanto mais for desligada do caos individual e

se dirigir para essa grande ordem, não-racional, mas ordem dos elementos intrínsecos da obra entre si e em relação à vontade interior do seu criador.

O infalível é falível e o falível infalível.

15 de janeiro de 1961 (domingo)

ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO.

21 de janeiro de 1961

Goethe: "Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o 'sublime'. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser 'informe' ou consistir de 'formas inapreensíveis', envolvendo-nos numa grandeza que nos supere... Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime."

Acho esse parágrafo no momento exato em que sinto em mim toda a inquietação e mobilidade do "sublime". Goethe é genial em suas observações. E o que desejo, na exteriorização da minha arte, não serão as "formas inapreensíveis"? Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm desse caráter de "inapreensibilidade"; a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente movel, cambiante.

16 de fevereiro de 1961

Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é

mais possível aceitar o desenvolvimento "dentro do quadro", o quadro já se saturou. Longe de ser a "morte da pintura", é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como "suporte" da "pintura". Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevitch, Tatlin, Mondrian etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem "geométricos", mas porque atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade. Não excluo a importância de Matisse, Picasso, Klee, Pollock, Wols etc., mas pertencem a outro tipo de expressão, também da época, mas paralelo aos construtores, e também prenunciam o fim do quadro. Para mim a pintura de Pollock já se realiza virtualmente no espaço. É preciso, pois, a conscientização do problema e o lançamento concreto e firme das bases desse desenvolvimento da pintura, ainda que não refeita da destruição da figura. Na verdade a desintegração do quadro ainda é a continuação da desintegração da figura, à procura de uma arte não-naturalista, não-objetiva. Há um ano e dois meses, praticamente, achei palavras de Mondrian que profetizavam a missão do artista não-objetivo. Dizia ele que o artista não-objetivo, que quisesse uma arte verdadeiramente não-naturalista, deveria levar seu intento até as últimas conseqüências; dizia também que a solução não seria o mural nem a arte aplicada, mas algo expressivo, que seria como "a beleza da vida", algo que não podia definir, pois ainda não existia. Foi um profeta genial. O artista, nestes dias, que desejar uma arte não-naturalista, não-objetiva, de grande abstração, ver-se-á às voltas com o problema do quadro e sentirá, conscientemente ou não, a necessidade da sua destruição ou da sua transformação, o que no fundo é a mesma coisa, por dois caminhos diferentes. A fragmentação do espaço pictórico do quadro é evidente em pintores como Wols (o próprio termo "informal" o indica), Dubuffet ("texturologias", ou seja, a fragmentação infinita até que o espaço pictórico se transforme num espaço infinito ao pequeno, é o microilimitado) ou como em Pollock (o quadro aí virtualmente "explode", transforma-se no "campo de ação" do

movimento gráfico). Na tendência oposta se dá o mesmo, mais lentamente, porém mais objetivamente, desde o prenúncio de Mondrian sobre o "fim do quadro", até as experiências de Lygia Clark, da integração da moldura no quadro, partindo daí todas as conseqüências desse desenvolvimento do quadro para o espaço. Num sentido intermediário está Fontana e os seus quadros cortados em sulcos, sulcos de espaço, com os quais vejo afinidade com os sulcos de minhas maquetas e não-objetos pendurados. O problema está posto, e portanto sinto a necessidade de começar a construir, firmemente, definitivamente, o desenvolvimento básico desse novo tipo de expressão, que por ser novo, está incerto, e ainda flutua na indeterminação, mas que mais cedo ou mais tarde terá de se consolidar. É uma necessidade cósmica, está na mente coletiva, cabe ao artista torná-la clara e palpável. Creio que nenhum artista que queira algo novo, autêntico, nessa época, não aspire a tal coisa. Só será possível a posição do artista, posição genética, fenomenologicamente, numa expressão que se realize no espaço e no tempo: a idéia se desfia, mantendo um diálogo paralelo entre a realização e a expressão. No quadro esse diálogo se dá pela ação, pois pode assim o artista abstrair mais facilmente o limite do quadro, mas quando este limite já não existe, a ação já está implícita na gênese, e será portanto mais lícito que esta se cristalize em algo construído. Evidentemente esta solução está em pé de igualdade com a arquitetura, pois "funda o seu espaço" (Gullar). A arquitetura é o sentimento sublime de todas as épocas, é a visão de um estilo, é a síntese de todas as aspirações individuais e a sua justificação mais alta. O problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou da sua incorporação no espaço e no tempo. A pintura caracteriza-se, como elemento principal, pela cor; esta, pois, passa a desenvolver-se com o problema da estrutura, no espaço e no tempo, não mais dando ficção ao plano do quadro: ficção de espaço e ficção de tempo. A pintura nunca se aproximou tanto da vida, do "sentimento da vida". O tamanho da tela não significa que seja mais "vital" a obra, mas sim a sua gênese. O problema não é superficial (ampliação do quadro para murais), mas da integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o no não-objeto.

22 de fevereiro de 1961

O espaço é importantíssimo em concepções arquitetônicas contemporâneas. A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora como um elemento seu. Não é mais "plástica", como diria Worringer, no sentido da massa, como na arquitetura grega. Para Worringer a arquitetura grega é "orgânica" no sentido de ser naturalista, é o perfeito equilíbrio entre a idéia e a fluência orgânica dos seus elementos. E pois, "plástica" por excelência, plástica aqui significando não-espacial, ou antiespacial. À medida, porém, que a arquitetura vai-se tornando não-objetiva, "abstrata", o espaço passa a crescer de importância. Assim, para mim, quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a idéia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tornar-se espacial. Seria portanto a ponte para uma arquitetura espacial, ativa, ou espácio-temporal. De maneira mais virtual, e, portanto, mais no novo sentido é a tentativa de sulcar, no sentido vertical ou no horizontal, as maquetas. Esses sulcos são como "régados pelo espaço", quebrando a parede outrora estática e "massa", em tensões diversas. Para mim esses sulcos são elementos importantes que podem ser desenvolvidos na concepção das maquetas e na arquitetura em geral. As maquetas que sucedem aos primeiros labirintos são mais simples, não mais labirintos no sentido estrito do termo, mas virtualmente o são, o que é mais importante. As portas rodantes lhe dão outra dimensão, juntamente com os sulcos, mais complexa e profunda. A maqueta é mais virtual, não tanto labirinto, porém movimento e tensão, tomando assim uma dimensão que tende a ser limitada. O espaço e o tempo se casam em definitivo.

(mesmo dia)

Esse diário é, para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou idéias, o que sei é que é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de idéias são mais importantes. São, pelo menos, menos "racionais" e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do "sublime", e para mim toda grande expressão de arte aspira ao sublime.

12 de março de 1961

a — Que seria uma "grande ordem da cor"?

b — Uma grande ordem não seria forçosamente racional, mas sim que possua tal significado a cor que se poderia dizer que é cósmica ou sublime no seu sentido. Esse caráter da cor nasce de uma necessidade existencial, que, por ser existencial, supera ou se eleva acima do cotidiano, para emprestar à vida existencial um clímax, um sopro de Vida. Nada maior se pode desejar da arte, pois é este o seu próprio fim. Essa ordem foge ao puramente racional, e, por estranho que pareça, pede do artista uma disponibilidade e um desinteresse, quase que um brincar com a cor. Desse brincar e fazer surgirá uma nova ordem, desconhecida, que nem mesmo o artista toma dela conhecimento *a priori*. A cor é uma necessidade religiosa, como quem fizesse preces dialogasse aqui com a cor e se estruturasse. No fazer-se elementar da obra de arte, a cor também se faz, e toma essa grande ordem.

21 de abril de 1961

Hoje está para mim mais claro do que nunca que não é a aparência exterior o que dá a característica da obra de arte e sim o seu significado, que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa. Daí o erro e vulgaridade da distinção "informal" e "formal". Na obra de arte tudo é informal e formal, não sendo a aparência "geométrica" ou a aparência "sem contornos ou de manchas" que determinam o formal e o informal. O problema é bem mais profundo e está acima desta aparência. Quem diria que Mondrian, p.ex., não está próximo a Wols, tão próximo na expressão de grandeza interior e de concepção de vida. Mondrian funda um espaço ilimitado, uma dimensão infinita, dentro da "geometrização" que lhe atribuem, fazendo o mesmo Wols na sua "não-geometrização". Ambos criam o "fazer-se" do seu espaço, dando-lhe absoluta transcendência, dimensão infinita. Quão longe estão as obras de Wols das "manchas" da maioria dos seus seguidores, assim como as de Mondrian nada têm a ver com os "geométricos" que vieram logo após a sua grande *démarche*. E, por incrível que pareça, Mondrian está tão próximo de Wols. Pensando nos dois, penso em Lao-Tsé. São ambos pintores de espaço, têm a faculdade de dar ao espaço dimensão infinita e colocam a pintura numa posição ética e vital de profundíssima significação. Nesse sentido são ambos os mais significativos precursores do desaparecimento da pintura como veio até agora sendo entendida. Mondrian num pólo, Wols no outro. Não se preocupam com a aparência mas com significados. Não tratam de destruir a superfície e sim dão significações que transformam essa superfície de dentro para fora. Mondrian chega ao ponto extremo da representação no quadro pela verticalização e horizontalização dos seus meios. Daí, só para trás, ou para a superação do quadro como meio de expressão, por estar o mesmo esgotado. Mas Wols, no outro pólo, chega à mesma conclusão pela não-fixação num núcleo de representação espacial e temporal dentro da tela. Ambos são pintores do espaço sem tempo, do espaço no seu fazer-se primordial, na sua imobilidade móvel. Não será este o limite mesmo da pintura de representação? É.

28 de junho de 1961

Creio que a cor chega já à sublimidade, ou às suas portas, dentro de mim, porém a desenvoltura necessária para exprimi-la só está nos seus inícios. A experiência dos "núcleos", dos quais já realizei algumas maquetas peque-

nas, abriu-me todas as portas para a liberdade da cor e para sua perfeita integração estrutural no espaço e no tempo.

7 de agosto de 1961

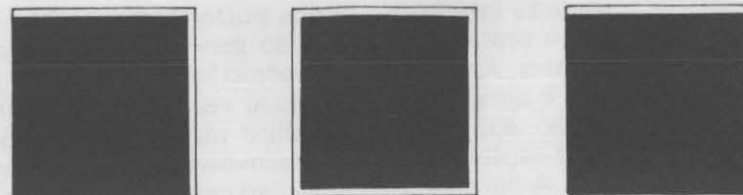
Na minha 1ª série de maquetas dos "núcleos", e primeiras tentativas, três tipos de núcleo se distinguem: a) núcleo pequeno; b) núcleo médio; c) grande núcleo. A diferença entre esses três tipos de núcleo não é só em relação ao tamanho (como o nome indica), como em relação à qualidade e o sentido que apresenta, qualidade não no sentido bom-mau, mas como tipo de agrupamento dos elementos. Assim, pois, um "pequeno núcleo" pode possuir mais peças que um "núcleo médio" e ser maior que este, sendo o que o qualifica como "pequeno núcleo", o sentido que possui. O "pequeno núcleo" foi o primeiro a aparecer (os núcleos 1 e 2), logo após, e em conseqüência, das experiências da pintura no espaço. São como se as peças que se fendiam em labirintos (cruz, octeto vermelho, tês) se desintegrassem. O primeiro "pequeno núcleo" já se separa, e a abertura já é mais larga e mais aberta que nas peças únicas. São cinco peças que formam entre si um amálgama e das quais se levantam placas de ambos os lados. A cor se desenvolve já num sentido mais nuclear, persistindo ainda o corte de uma cor para outra, formando uma linha abstrata. Já no segundo núcleo, que também é do tipo "pequeno", essa divisão abstrata de cor para outra é abolida, evoluindo assim o sentido de "suporte", que já se dá diretamente com a cor e por isso deixa de ser um "suporte". Esse núcleo é também a desintegração de dois tês que se combinam em agrupamento; a soltura de uma placa para outra é maior e o espaço externo cria com as placas virtualidades espaciais e o contraponto das placas tensiona todo o núcleo. A cor já revela claramente, embora ainda simplesmente, o desenvolvimento nuclear da cor, do amarelo mais escuro para o mais luminoso. Creio que na pequena maqueta que realizei já se revela o sentido exato da cor que possuirá na realização maior. O grande pulo e a grande diferença entre os núcleos aparecem no 3º, que é o primeiro do tipo "núcleo médio". O espaço funciona aqui completamente incorporado com signo, tal é a importância do mesmo. As placas de cor, ortogonais, sobrepondo-se em três andares,

não se cortam se projetadas numa superfície plana, nem de um lado nem de outro, e possuem tanta importância quanto o espaço. A construção desse núcleo, que virá a caracterizar o "núcleo médio", é arquitetônica por excelência, não só pelos andares (níveis) de placas, como pela sua ortogonalidade. Poder-se-ia, então, estabelecer a distância que vai disso para a ortogonalidade neoplasticista de Mondrian, e ver o quanto difere, sendo tão diferente daquilo e a sua evolução. A distância que separa essa experiência da de Mondrian é a mesma que separa Cézanne do Cubismo, e a relação que há entre um e outro é a evolução da mesma linha, que se poderia dizer harmônica.

13 de agosto de 1961

Cada vez que procuro situar a posição estética do meu desenvolvimento, historicamente em relação às suas origens, chego à conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento, junto a outros artistas. É uma necessidade de grupo, ativa. Aparece, então, a relação com a obra de Lygia Clark, que entre nós é o que de mais universal existe no campo das artes plásticas. Revendo o seu desenvolvimento, sobressai logo a coerência e a intuição de suas idéias, uma grandeza geral intrínseca que vem de dentro, otimista. Sobretudo a coragem afirmativa de suas *démarches* me impressiona. Está aí, a meu ver, o elo do desenvolvimento post-Mondrian, o elo iniciador entre nós de tudo o que de universal e novo se fará nesse fio de desenvolvimento. Lygia Clark não se limitou a compreender superficialmente o "geometrismo" de Mondrian, mas sim voltar à raiz do pensamento de Mondrian, possibilitando ver assim quais seriam as suas *démarches* mais importantes e que abriram um novo rumo para a arte. Sua compreensão primeira é relativa ao "espaço", como elemento fundamental atacado por Mondrian, ao qual deu novo sentido, sendo este o principal ponto que a levaria a se relacionar com Mondrian, e não a "forma geométrica" como tantos outros. Compreende então o sentido das grandes intuições de Mondrian, não de fora mas de dentro, como uma coisa viva; a sua necessidade de "verticalizar" o espaço, de "quebrar a moldura", por ex., não são necessidades pensadas, ou "interessantes" como ex-

periência, mas necessidades altamente estéticas e éticas, surpreendentemente nobres, colocando-a em relação a Mondrian, como o Cubismo em relação a Cézanne.

A obra de Lygia Clark, ainda relativamente no começo, como ela mesma a classifica, oscila entre uma fase de elaboração (mais romântica) e atinge o outro lado mais estrutural em fases mais arquitetônicas, chegando inclusive à própria arquitetura. Sua fase de "unidades", pinturas tão espaciais e verticais que se aproximam virtualmente da arquitetura, é das mais importantes. Digo mesmo que, desde Mondrian, não havia sido o "plano do quadro" tão vivenciado quanto aqui, e já enquanto em Mondrian era o fim da representação, esta levada ao seu extremo mais abstrato, aqui há um passo adiante na temporalização do espaço pictórico, propondo assim, logo em seguida, a sua quebra para o espaço tridimensional, e a destruição do plano básico que constituía o quadro. A alternação entre as linhas brancas e os espaços pretos cria tais virtualidades que dá à superfície uma dimensão infinita, tão desejada, p.ex., por Albers, que só o conseguiu parcialmente. Lygia chega aqui ao cume de suas experiências de "superfície", adquirindo uma transcendência raramente vista e vivenciada pelos ditos "geométricos". Na verdade o que importa aqui não é o "geometrismo", nem a "forma", nem óticas (como ainda em Albers), mas os espaços que se contrapõem criando o tempo de si mesmos. Essa experiência permanecerá válida como uma das mais surpreendentes na criação do sentido espácio-temporal da pintura, sendo que o preto não funciona como uma "cor gráfica" ao lado do branco, mas como uma cor não-cor elementar, o limite em que a luz (branco) e a sombra (preto) se encontram e vitalizam-se pela contraposição espaço-tempo. Essas obras são ortogonais em sua estrutura, mas nem sequer se aproximam de Mondrian quanto a "aparências"; e pensar que houve quem dissesse que ninguém faria um quadro ortogonal sem que caísse em Mondrian (ao contrapor horizontal e vertical). Aqui o sentido ortogonal é universal, vertical e arquitetônico, e não particular em relação a Mondrian ou ao neoplasticismo.

Logo em seguida a superfície frontal é consumida totalmente pelo preto, e o branco aparece na quina do quadro, pois já é esta experiência (já se dá) o que ela chama do "fio do espaço" (mesmo nas unidades).

É interessante notar que aqui a ortogonalidade roda no sentido losangular, e é este o primeiro passo definitivo para a saída para o espaço (casulos, bichos). Lygia chamou este trabalho de "ovo", sendo realmente o depositário de todo o desenvolvimento espacial posterior. O "ovo" já *vagava* dos lados criando "túneis" de ponta a ponta. Estava aí iniciada a magistral experiência que se cristalizou nos "bichos".

28 de agosto de 1961

Sobre o "Projeto Cães de Caça"

Nos primeiros meses desse ano realizei a maqueta de um jardim, composto de 5 penetráveis (maquetas) meus e o poema enterrado de Ferreira Gullar, e o Teatro Integral de Reinaldo Jardim. O projeto tomou a forma de um grande labirinto com três saídas e logo de início seu caráter passou a ser muito particular, pelo fato de não ser um jardim no sentido habitual que se conhece e somente porque seria construído permitindo o acesso do público. Pelo fato de possuir obras, ou melhor, ser constituído de obras de caráter estético, ressaltou logo também o seu caráter não-utilitário e, em certo sentido, mágico. Parto, nos penetráveis, da cor, no espaço e no tempo, e foi esse o caráter que regeu a gênese formal e vivencial do projeto. Nos primeiros penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo for-

mando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. A meu ver é um passo adiante em relação aos primeiros e abre inclusive novas possibilidades não-exploradas, para desenvolvimentos futuros nesse campo. A cor aqui foge tanto ao caráter decorativo como ao arquitetônico (policromias etc.), para ser puramente estético, vivenciada. São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, *penetráveis*. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.

O problema da relação com a natureza, já que o projeto nela é construído, foi resolvido pelo lento desgarramento do elemento natural, areia penteada, à medida que se penetra o núcleo. A passagem, que não poderia ser brusca, é intermediada pelas calçadas de mármore branco que servem como entradas para o grande labirinto. A areia é o elemento da natureza, o mármore um intermediário entre a natureza e o elaborado, e a alvenaria (com ou sem cor) o já elaborado. Convém lembrar que não há plantas na areia, apenas será a mesma penteada com ancinho e misturada com diferentes pedrinhas, dando-lhe assim uma certa coloração, mas muito tênue. Poder-se-ia perguntar qual o sentido, e como cabem aqui o "poema enterrado" de Gullar e o "Teatro Integral". Creio que se integram em espírito, por possuírem também, noutro campo, um caráter estético e mágico, e, como os penetráveis, também são penetráveis, sendo possível de cada vez um só espectador. Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos da expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espácio-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana.

27 de dezembro de 1961

Nesta última semana lancei em realização o primeiro núcleo "improviso", outra modalidade do núcleo. Só agora

já está também montado o "núcleo médio 1", o primeiro a ser realizado em seu tamanho real. O "núcleo pequeno 1" será montado nas próximas semanas.

O núcleo improviso consiste na realização do núcleo no espaço, sem maquetas anteriores, ou elaboração demorada, pois há a necessidade de realizá-lo rapidamente, desde o seu corte até a cor, como que de improviso. Essa necessidade de improvisar é uma das características mais importantes da arte contemporânea, mesmo dentro de uma expressão que se baseia na elaboração. Dentro dessa expressão mesmo, ao se desenvolver e amadurecer, a improvisação chega no momento preciso, onde a preocupação formal já se superou em um conceito de ordem livre, de espaço e tempo, atingindo a um grau mais universal de expressão. No improviso, aqui, o contato com os elementos (cor, espaço, tempo, estrutura) é mais direto, mais imediato; é uma aspiração que repentinamente se realiza, surge, impregnada ao mesmo tempo de significados antigos e presentes; em certo sentido consiste numa síntese brusca de aspirações que se perderiam, se adiadas, ao passo que, p.ex., os núcleos médios, que já estão realizados há meses em maqueta, poderiam ser realizados daqui a dez anos sem perder o significado já impresso na maqueta. O improviso não comporta nem maqueta nem estudos; nasce, simplesmente. Dentro do meu desenvolvimento esse improvisar constitui uma importante etapa, ao mesmo tempo que um contraponto para o tipo de núcleo mais elaborado. Situa-se no outro extremo; entre esses extremos estão o penetrável e o núcleo móvel (núcleo médio nº 4, já em maqueta), que, ao mesmo tempo que elaborados, se insinuam, por sua condição móvel, na improvisação; são obras de participação do espectador. O improviso, pequeno e espontâneo, seria por outro lado rico e sintético; não admite devaneios, apesar dele mesmo se realizar como se fora um devaneio; o pensamento aqui tem o privilégio de se soltar de si mesmo; esse contraponto com as obras mais pesadas em elaboração é importantíssimo para as mesmas pois virá a enriquecê-las, e futuramente a modificá-las em sua própria estrutura.

6 de fevereiro de 1962

Suporte

O problema do suporte é complexo e na verdade ambíguo, ora existente na ordem dos desenvolvimentos, ora oculto, ora inquietante e por vezes inexistente. Numa arte de figuração há mais passividade em relação ao problema, ao passo que em épocas de mutação como as que foram a da pintura mural para o quadro e agora do quadro para o espaço, vem à tona o problema do espaço-suporte da expressão, não só o suporte físico (mural, tela etc.) mas essencialmente o suporte expressão, elemento intrínseco entre o espaço e a estrutura. Quem figura, figura algo *sobre* algo, sendo que a expressão linear e caligráfica geralmente necessita de um suporte passivo, e pouco o supera ou o transforma na sua estrutura. Uma arte baseada nas transformações estruturais está sempre em oposição ao estado passivo do suporte, sendo que o conflito chega ao ponto de não permitir a sua evolução sem que seja resolvido. Na verdade quem figura *sobre* algo, melhor figura *através* de algo. Há o intermediário entre o sentido de espaço e estrutura e o espectador que recebe a idéia. Evidentemente o criador necessita dos meios com que se expressa, mas os meios devem ser diretos, ou melhor, terão que o ser, quanto mais estrutural e abstrata for a expressão. No século XX a arte caminha como nunca para uma expressão abstrata e direta, afastando-se do naturalismo e da figuração, principalmente no que se refere ao lado mais estrutural da arte abstrata. Vem então à tona o problema do suporte com um ímpeto decisivo, e trata-se logo de resolvê-lo. Daí vem um dos mais fortes argumentos para o descrédito da expressão pictórica, que entra em fase de mutação, não só por corresponder à necessidade de evolução de determinados caminhos e expressões já iniciadas como por ser uma fatalidade de nossa época a sua consecução. Essa necessidade de nossa época da transformação e absorção do suporte, não nasce só de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas de uma aspiração interior irresistível. Isso antes de nada.

8 de fevereiro de 1962

O problema dos opostos

O núcleo veio revelar, ou melhor, acentuar o problema dos opostos nessa expressão e particularmente dentro da minha estética (sentido estético). O aparecimento de sentidos opostos se dá entre o sentido estrutural e o sentido da cor (desenvolvimento nuclear). A estrutura do núcleo aparece e se gera num sentido totalmente arquitetônico; dir-se-iam estruturas paredes, às quais, acrescentando teto, passariam a ser protocasas. Os núcleos em tamanho grande em que é possível a penetração revelam isso mais claramente; na verdade o sentido íntimo da estrutura do núcleo é o de recriar o espaço exterior, criando-o na verdade pela primeira vez, esteticamente. Os vãos que se abrem e as placas a dirigirem a visão e o sentido orgânico de quem com elas dialoga são puramente arquitetônicos, acentuados pelo rigoroso caráter ortogonal.

Integrando-se a essa estrutura rigorosamente arquiteturada, está o que denominei "sentido da cor", resolvido aqui pelo "desenvolvimento nuclear", maneira pela qual procuro não só dar sentido à cor como estruturá-la logicamente. Esse sentido da cor revela-se sempre, é certo, não só quase tonal (desenvolvimento de amarelo para laranja etc.) como, quando não o seja, sem grandes contrastes, o que viria a perturbar o desenvolvimento lógico da própria idéia, que partiu aqui da consideração primitiva da "cor-luz" ou "luminosidade anterior da cor". É pois oposto ao sentido plano e arquitetônico rigoroso, esse desenvolvimento nuclear, não só pela passagem de cor para cor, como pela sua própria idéia primeira, em tudo oposto à idéia da estrutura. O ponto de conciliação, que permite a integração, é o da compensação mútua das polaridades. Quando cheguei à "cor-luz", vi, imediatamente, que era preciso desenvolver a estrutura num sentido cada vez mais arquitetônico (abandono do quadro, que se desenvolveu para o espaço), sob pena de voltar atrás nesse sentido. O sentido "cor-luz" que poderia ser a dissolução do espaço (foi aqui a do quadro), tomou corpo e se transformou em estrutura; estruturou-se devido ao desenvolvimento paralelo da estrutura, em tudo oposto ao da cor, exceto pelo lado lógico a que chamei "desenvolvimento nuclear", que é na verdade

o ponto de ligação indissolúvel em que um não existe sem o outro.

17 de março de 1962

Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor

À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para outro se dá de maneira muito sutil, em nuanças. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de "harmonização da cor", se bem que não a excluísse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição dissonante ou a justaposição de complementares. O *desenvolvimento nuclear* antes de ser dinamização da cor é a sua *duração* no espaço e no tempo. É a volta ao *núcleo da cor*, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento do mais estático para a duração. Na fase imediatamente anterior ao lançamento das estruturas no espaço, cheguei a "Invenções" (como as chamo hoje), em que trabalhava com a *luminosidade da cor*, reduzida aí ao seu estado primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromias. Daí, ao se desenvolver tudo para o espaço, a cor começou a tomar a forma de um desenvolvimento a que chamo nuclear; um desenvolvimento que seria como se a cor pulsasse do seu estado estático para a duração; como se ela pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata pois do problema de cor tonal propriamente dito, mas pelo seu caráter de "intermediação" (que também preside muitas vezes o problema tonal), de uma busca dessa *dimensão infinita* da cor,

em relação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema além de novo no sentido plástico, procura também, e principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo.

Se tomo por exemplo um tom qualquer de amarelo claro e desenvolvo para mais escuro de passagem, até o seu esverdeamento, sem chegar ao verde, não faço somente um desenvolvimento literal linear da cor, como além do movimento estrutural de que falei, indico determinadas direções que seriam como se fossem pontos de fuga da cor em relação a si mesma: há um subir e descer de intensidade, um vaivém de movimento, evidentemente ligado diretamente à estrutura da obra, pois a cor não é independente em si mesma. Seria não só pulsação ótica como uma realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir. Não o conseguiria pela palavra escrita ou oral, nem através de outro meio plástico qualquer. Não é só importante o sentido psicológico desse movimento interior, como também a sua realização e o diálogo que se estabelece entre o espectador e a obra. É uma realização existencial no mais alto sentido da palavra. Essa contraposição que faz o diálogo é que mantém a vitalidade da obra e a sua comunicação expressiva. Quero, pois, por esse sentido da cor exprimir uma vivência, digamos assim, que não me é possível de outra maneira. Dir-se-ia estética?, existencial criativa?, sei lá! Como se queira.

23 de março de 1962

Wassily Kandinsky, através da sua experiência, pode e deve ser considerado o pai de todas as evoluções posteriores da arte abstrata, mesmo, estou hoje convencido, da de Mondrian. É verdade que o seu sentido de estrutura e espaço difere muito do de Mondrian, mas sua influência ultrapassa as simples barreiras formais, estruturais etc., para se projetar também na parte teórica, que com ele toma proporções raramente vistas em matéria da amplidão de visão e previsão das evoluções futuras da arte. Não foi um esteticista no sentido literal do termo, pois, se estudou detalhadamente os elementos que compõem uma obra, foi para encarar com objetividade o fato criador, a própria obra. É aqui uma maneira de o encarar transcender ao fato material, procurar encará-lo e

desvendar-lhe os próprios meios, pois que ao usá-lo não o usará materialmente, se se pode dizer assim, mas já com um sentido totalmente espiritual. A sua obstinada busca do "espiritual" em contraposição ao "natural" foi o primeiro passo importante e decisivo para a não-objetividade na obra de arte, e o que quero ao levar a pintura para o espaço nada mais é do que uma das conseqüências, e das mais importantes, dessa *démarche*.

Kandinsky aparentemente seria um pintor de figuras geométricas e não um artista da estrutura. Mas o erro está em se pensar, ou melhor, confundir estrutura e espaço; seu sentido estrutural consiste em adivinhar as estruturas internas dinâmicas do espaço em todas as suas possibilidades e externar essas estruturas num sentido espacial, de caráter pluridimensional. O caráter de espaço aí é muito diferente do de Mondrian, mas longe de "representar" figuras geométricas, ou substituir a figura pelas mesmas, Kandinsky é um pintor puro de estrutura, das possibilidades da mesma na representação formal da imaginação subjetiva, que nele aparece no conceito que estabeleceu do "espiritual".

16 de abril de 1962

A minha vontade de libertar a pintura dos seus antigos liames, quais sejam, os elementos que se constituem compondo o "quadro", para poder expressá-la pura (isto é, a cor-estrutura) e desenvolvê-la nesse sentido, parece ter sido até agora muito mal compreendida. É verdade que só estou nos primeiros começos da aventura, mas, se compreendida no seu sentido teórico, já se poderia avaliar o alcance da *démarche*. Até mesmo as pessoas mais ligadas à idéia, e mais aptas a dar opiniões, na verdade ainda não a aceitaram. Alguns até mesmo ou julgam que se trata friamente de uma "experiência", ou outros, algo incômodo ou talvez exótico. Creio que muito custará impor tais idéias. Já estou planejando um trabalho que até agora penso irá chamar-se "A pintura depois do quadro", no qual procurarei expor e desenvolver toda a teoria e prática, começadas por mim em fins de 1959, desse desenvolvimento. O incômodo, porém, não passará. Quem, em sã consciência, normal e sadio, poderia aceitar tal coisa? Mas, felizmente a arte prescinde dos sãos, normais e sadios espécimens da humanidade.

3 de junho de 1962

No "penetrável" o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja a "obra". Um escultor, p.ex., tende a isolar sua obra num *socle*, não por razões simplesmente práticas, mas pelo próprio sentido de espaço de sua obra; há aí a necessidade de isolá-la. No "penetrável", o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo. Mas fora daí onde situar o "penetrável"? Talvez nasça daí a necessidade de criar o que chamo de "projetos". Não que sejam *socles* dos penetráveis (que idéia superficial seria), mas que "guardem" essas obras, criem como que prelúdios à sua compreensão. Que sentido teria atirar um "penetrável" num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? Essa necessidade é profunda e importante, não só pela origem da própria idéia como para evitar que a mesma se perca em gratuidades de colocação, local etc. Que adiantaria possuir a obra "unidade" se essa unidade fosse largada à mercê de um local onde não só não coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão?

COR, TEMPO E ESTRUTURA

Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido *a priori*, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira, então, no espaço, passando, ela também, a ser temporal: *estrutura tempo*. Aqui, a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno.

Dimensões: cor, estrutura, espaço, tempo

Não se dá, aqui, uma *engrenagem* desses elementos, mas uma fusão, que já existe desde o primeiro movimento criativo; fusão e não justaposição. A *fusão* é orgânica, ao passo que a justaposição implica uma desagregação de elementos, profundamente analítica.

Cor

À cor pigmentar, material e opaca em si, procuro dar o sentido de luz. A toda cor primária e outras que derivam delas, pode ser dado o sentido de luz, e ao branco e ao cinza, porém, é preciso separar as cores mais abertas à luz, como privilegiadas para esta experiência: *cores-luz: branco, amarelo, laranja, vermelho-luz*.

O branco é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo, assim, à duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente mais opaco, tendendo ao tom acinzentado. O cinza é, pois, pouco usado, porque já nasce desse desnível de luminosidade entre um branco e outro. O branco, porém, não perde o seu sentido nesse desnível e, por isso, ainda resta ao cinza um papel em outro sentido, de que falarei quando chegar a essa cor. Os brancos que se confrontam são puros, sem mistura, daí também sua diferença da neutralidade cinza.

O amarelo, ao contrário do branco, é o menos sintético possuindo forte pulsação óptica e tendendo ao espaço real, a se desprender da estrutura material e a se expandir. Sua tendência é o signo, num sentido mais profundo e para o sinal óptico num sentido superficial. É preciso notar que o sentido de sinal não interessa aqui, pois que as estruturas coloridas funcionam organicamente, numa fusão de elementos, e são um organismo separado do mundo físico, do espaço-mundo circundante. O sentido de sinal, pois, seria uma volta ao mundo real, sendo, assim, uma experiência trivial, consistindo apenas em sinalizar e virtualizar o espaço real. O sentido de sinal aqui é de direção, é interno, para a estrutura e em relação aos seus elementos, sendo o signo sua expressão profunda, não-óptica, temporal. O amarelo também se assemelha, ao contrário do branco, a uma luz mais física, mais aparentada à luz terrestre. O importante aqui, é o sentido luz temporal da cor; de outra maneira seria ainda uma representação da luz.

O laranja é a cor mediana por excelência, não só em relação ao amarelo e vermelho, como no espectro das cores: seu espectro é cinza. Possui características próprias que o diferenciam do amarelo-escuro-gema e do vermelho-luz. Suas possibilidades ainda restam a ser exploradas dentro desta experiência.

O vermelho-luz diferencia-se do vermelho-sangue, mais escuro, e possui características especiais dentro desta experiência. Não é nem vermelho-claro nem vermelho-vibrante, sangüíneo, mas um vermelho mais purificado, luminoso sem chegar ao laranja por possuir qualidades de vermelho. Por isso mesmo, no espectro está no campo das cores escuras,

mas pigmentarmente é aberta à luz e quente. Possui um sentido cavernoso, grave, de luz densa.

As outras cores derivadas e primárias: azul, verde, violeta, púrpura e cinza podem ser intensificadas até a luz, mas são cores de natureza opaca, fechadas à luz, salvo o cinza, que se caracteriza pela sua neutralidade em relação à luz. Não tratarei dessas cores agora, pois possuem relações mais complexas, ainda não exploradas aqui. Até agora, foi somente vista a relação de cor com cor, de mesma qualidade, no sentido luz. A cor-luz de várias qualidades não foi explorada juntamente, pois isso dependerá de um lento desenvolvimento de cor e estrutura.

Estrutura

O desenvolvimento da estrutura se dá na medida em que a cor transformada em cor-luz e encontrado o seu tempo próprio, para revelar seu interior, deixando-a despida.

Não seria coerente, já que a cor é cor-tempo, que a estrutura não o fosse, ou melhor, que não se tornasse uma *estrutura tempo*. O espaço é imprescindível como dimensão da obra, mas, pelo fato de já existir em si, não constitui problema; o problema, aqui, é a inclusão do tempo na gênese estrutural da obra. A superfície secular do plano, em que se construía um espaço de representação, é despida de toda referência representativa, pelo fato de que os planos cor entram de fora até se encontrarem em determinada linha (Fig. 1). O plano é, assim, quebrado virtualmente, mas não deixa de existir como suporte *a priori*. Em seguida, o retângulo é quebrado, pois os planos que se encontravam, passam a deslizar organicamente (Fig. 2). A parede aqui não funciona como *fundo*, e sim como o espaço ilimitado, alheio, apesar de necessário, à visão da obra; a obra está fechada em si mesma como um todo orgânico, e não deslizando sobre a parede ou superpondo-se a ela. A estrutura, então, é levada ao espaço girando 180° sobre si mesma, este é o passo definitivo para o encontro da sua temporalidade com a da cor; aqui o espectador não vê só um lado, em contemplação, mas tende à ação, girando em volta, completando sua órbita, na percepção pluridimensional da obra. Daí em diante, a evolução se dá no

sentido da valorização de todas as posições de visão e da pesquisa das dimensões da obra: cor, estrutura, espaço e tempo.

Tempo

Tendo a cor e a estrutura chegado à pureza, ao estado primeiro criativo, estático por excelência, de não-representação, foi preciso que se tornassem independentes, possuindo suas próprias leis. Vem, então, a concepção do tempo como fator primordial da obra. Mas o tempo, aqui, é elemento ativo, duração. Na pintura de representação, o sentido de espaço era contemplativo e o de tempo, mecânico. O espaço era o representado na tela, espaço fictício, e a tela funcionava como janela, campo de representação do espaço real. O tempo, então, era simplesmente mecânico: o tempo de uma figura a outra ou o da relação desta com o espaço em perspectiva; enfim, era o tempo de figuras num espaço tridimensional, que se bidimensionalizava na tela. Ora, desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido de tempo entrasse como principal fator novo da não-representação.

Nasce, então, o conceito de *não-objeto*, um termo mais apropriado, inventado e teorizado por Ferreira Gullar, do que quadro, já que a estrutura não era mais unilateral como o quadro, mas pluridimensional. O tempo, porém, toma na obra de arte um sentido especial, diferente dos sentidos que possui em outros campos do conhecimento; está mais próximo da filosofia e das leis de percepção, mas o seu sentido simbólico, da relação interior do homem com o mundo, relação existencial, é que caracteriza o tempo na obra de arte.

Diante dela o homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha o seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca, com o tempo da obra. Está ele, aqui, ainda mais próximo da *vitalidade pura* que queria Mondrian. O homem vive as polaridades de seu próprio destino cósmico. Ele não é metafísico, somente, e sim, cósmico, o começo e o fim.

Espaço

Como já vimos, a concepção de espaço também muda com o desenvolvimento da pintura, e seria exaustivo traçar aqui esse desenvolvimento. Partamos de Mondrian, para quem o espaço era estático, mas não o estático simétrico, e sim o estático relativo ao espaço de representação: p.ex., oposto ao *dinamismo* do futurismo, que era um dinamismo *dentro da tela*, ao passo que o estático-dinâmico de Mondrian é a estatização desse dentro da tela e a dinamização virtual da sua estrutura horizontal-vertical. Mondrian não concebe o tempo, seu espaço é ainda de representação. Os concretos concebem o tempo ainda mecânico, e, de certo modo, como bem disse Ferreira Gullar, dão uma passo atrás nesse sentido. A concepção que têm do espaço é uma concepção da inteligência desse espaço, analítica, e que não chega a tomar vitalidade temporal, por ter ainda resíduos de representação. Não se trata, aqui, de um apanhado histórico da arte concreta. Enquanto o primeiro é dinâmico, temporal, o outro é estático, analítico. A esses 4 elementos que chamo de dimensões: cor, tempo, estrutura e espaço, posso acrescentar mais um que, sem ser dimensão fundamental, é uma expressão global, que nasce da unidade da obra e da sua significação: a dimensão infinita. Dimensão infinita, não no sentido de que a obra se poderia dissolver ao infinito, mas sim pelo sentido ilimitado, de não-particularidade que há na relação entre vazio e cheio, desnível de cor, direção espacial, duração temporal etc. No momento atual, considero 2 direções paralelas que se completam na obra: uma de sentido arquitetônico, outra de sentido musical nas suas relações. O sentido aparece mais acentuado nas *maquetas* e nas *grandes pinturas*. O sentido musical nos *equali* ou nos núcleos. O primeiro *equali* se compõe de cinco peças no espaço (quadrados iguais), mas a sua relação não é *escultórica*, pelo fato de estar no espaço; seria mais uma relação arquitetônica, mas esta se realiza nas *grandes pinturas* e nas maquetas. A relação predominante aqui é a musical, não porque as peças criem contrapontos ou eurritmia, semelhante à música ou que possuam relações dessa mesma espécie com ela, como também a musicalidade não é *emprestada* à obra, e sim nasce da sua essência. Na verdade está muito próximo da essência da música. Nos *grandes núcleos* as partes não são iguais e a relação é mais complexa, na verdade imprevista. Pelo fato de a idéia realizar-se no espaço em 3 dimensões, é tentadora a aproximação com a escultura, mas essa aproximação é, analisando-se mais, superficial, e só poderia trivializar a experiência; seria mais lícito, apesar de ainda superficial, falar de uma *pintura no espaço*.

Nas *grandes pinturas* e *maquetas*, a relação arquitetônica mostra-se predominante e evidente, pelo fato de entrar aqui a *escala humana*. As *grandes pinturas* apóiam-se no chão e possuem 1,70m de altura, o suficiente para envolver na sua vivência, e as *maquetas* são verdadeiras arquiteturas, umas em sentido labiríntico, outras com placas rodantes. O que importa nessas *maquetas* é a simultaneidade (elemento musical) das cores entre si, à medida que o espectador roda e se envolve em sua estrutura. Nota-se, então, que, desde o primeiro não-objeto lançado ao espaço, já se manifestava a tendência para uma *vivência da cor*, não totalmente contemplativa, nem totalmente orgânica, mas cósmica. O que vale não é a relação matemática da cor, ou eurrítmica, ou medida por processos físicos, mas a sua significação. Um laranja puro é laranja, mas se colocado em relação com outras cores, ele será ou vermelho-claro ou amarelo-escuro, ou outro tom de laranja; seu sentido muda conforme a estrutura em que esteja contido, e sua significação, nascida do diálogo intuitivo do artista com a obra, na sua gênese, varia intimamente de obra para obra. A cor é, portanto, significação, assim como os outros elementos da obra; veículo de *vivências* de toda espécie (*vivência*, aqui, num sentido englobativo e não no sentido vitalista do termo). A gênese da obra de arte é de tal modo ligada e participada pelo artista, que já não se pode separar matéria de espírito, pois, como frisa Merleau-Ponty, matéria e espírito são dialéticas de um só fenômeno. O elemento condutor e criador do artista é a intuição, e, como disse certa vez Klee, "em última análise a obra de arte é intuição, e a intuição não poderá ser superada".

A TRANSIÇÃO DA COR DO QUADRO PARA O ESPAÇO E O SENTIDO DE CONSTRUTIVIDADE

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas *Invenções*, que são placas quadradas e aderem ao muro (30 cm de lado), a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente. Vem então o princípio: "Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se 'aprende' e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma." É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo de arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se *expressa*; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo de "uma grande ordem da cor", não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e idéias intuitivas, para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que denomino como *estruturas-cor no espaço e no tempo.*

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro,* um campo *a priori* onde se desenvolva o "ato de pintar", mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os *Núcleos* e os *Penetráveis,* duas concepções diferentes mas dentro de um mesmo desenvolvimento. Antes de chegar ao *Núcleo* e ao *Penetrável,* compus uma série que se constituía já dos elementos dessas duas concepções, mas ainda concentrados numa peça só, suspensa no espaço. Esta série é não só a primeira no espaço, mas também a primeira a manifestar os fundamentos conceituais, plásticos e espirituais do *Núcleo* e do *Penetrável.*

O *Núcleo,* que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço

(elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma *visão cíclica.* Já nos *Núcleos* mais recentes o espectador movimenta essas placas (penduradas no seu *teto*), modificando a posição das mesmas. A visão da cor, "visão" aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio *(desenvolvimento nuclear da cor),* cheio de virtualidades. À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para o outro se dá de maneira muito sutil, em nuanças. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de "harmonização da cor", se bem que não a excluísse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de "amenizar" os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição de dissonantes ou a justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear, antes de ser "dinamização da cor", é a sua *duração* no espaço e no tempo. É a volta ao *núcleo de cor,* que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento mais estático para a duração; como se ele pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata, pois, de problema de cor tonal propriamente dito, mas, por seu caráter de indeterminação (que também preside muitas vezes o problema de cor tonal), de uma busca dessa "dimensão infinita" da cor, em inter-relação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema, além de novo no sentido plástico, procura também e principalmente se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo.

No *Penetrável,* decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois

que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma *visão global* ou *esférica,* pois que a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funciona como tal, apesar da cor também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio de desenvolvimento estrutural-cor se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades, muito mais completo, onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o "vazio" que se insinuou nas "Invenções" chega à sua plenitude da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no "descobridor da obra", desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de cor é maior e mais complexa do que no núcleo móvel.

A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos, que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em maqueta para serem construídos ao ar livre e são acessíveis ao público, em forma de jardins. No primeiro *(Projeto Cães de Caça)* há bastante espaço para que, como quis eu ao fazê-lo, sejam aí realizados concertos musicais ao ar livre, além das obras que existiriam compondo o projeto. Para mim a invenção do *Penetrável,* além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de *arte pura* atinge aqui sua justificação lógica. Pelo fato de não admitir a arte, no ponto a que chegou seu desenvolvimento neste século, quaisquer ligações extra-estéticas ao seu conteúdo, chega-se ao sentido de *pureza.* "Pureza" significa que já não é possível o conceito de "arte pela arte", ou tampouco querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa. Como diria Kandinsky no *Espiritual na Arte,* tais ligações e conceitos só predominam em fase de decadência cultural e espiritual. A arte é um dos pináculos da realização espiritual do homem e é como tal que deve ser abordada, pois de outro modo os equívocos são ine-

vitáveis. Trata-se pois da tomada de consciência da problemática essencial da arte e não de um enclausuramento em qualquer trama de conceitos ou dogmas, incompatíveis que são com a própria criação.

Enquanto para mim os primeiros núcleos são a culminância da fase anterior das primeiras estruturas no espaço, o penetrável abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea. Um esclarecimento se faz necessário aqui, sobre o que considero como "construtivo". Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um *novo construtivismo*, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. A tendência, porém, é a de abominar os "neos" "novos" etc., pois poderiam retomar como indicação a relação com certos "ismos" do passado imediato da arte moderna. Cabe nesse caso reconsiderar aqui o que seja *construtivismo*, já que foi esse termo usado para a experiência dos russos de vanguarda em geral (Tatlin, Lissistky e mesmo Malevitch) e para Pevsner e Gabo em particular, que publicaram inclusive o Manifesto do Construtivismo. Ora, apesar das ligações que existiriam entre o que se faz hoje e o Construtivismo russo, não creio que se justificaria só por isso o termo "novo construtivismo". O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo "construtivismo" ou "arte construtiva" dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como *construtivo* somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada "arte geométrica", termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir "arte geométrica" por "arte construtiva", que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação *formal* de idéias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. *Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como "construtivo" a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. Do Cubismo saíram Malevitch, Mondrian, Pevsner, Gabo etc.; já Kandinsky lançou bases definitivas para a arte abstrata, bases estas puramente construtivas. Houve o ponto de encontro entre os que derivaram do Cubismo e as teorias kandinskianas da arte abstrata, tornando-se quase impossível saber onde um influenciou o outro, tal a reciprocidade das influências. É esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constrói os seus alicerces espirituais baseando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte. Dentro dessa visão podem-se considerar como construtivos artistas tão diversos no seu modo formal, e na maneira como concebem a gênese de sua obra, mas ligados por um liame de aspirações tão geral e universal e por isso mesmo mais perene e válido, como: Kandinsky e Mondrian (os arquiconstrutores da arte moderna), Klee, Arp, Tauber-Arp, Schwitters, Malevitch, Calder, Kupka, Magnelli, Jacobsen, David Smith, Brancusi, Picasso e Braque (no Cubismo, que aparece como um dos movimentos mais importantes como força construtiva, que gerou movimentos como Suprematismo, Neoplasticismo etc.), também Juan Gris, Gabo e Pevsner, Boccioni (principalmente na escultura revela-se hoje como o antecessor dos construtivistas e Max Bill), Max Bill, Baumeister, Dorazio, o escultor Etienne-Martin; pode-se dizer que Wols foi o "construtor do indeterminado"; Pollock, o construtor da "hiperação", há

os artistas que usam os elementos do mundo mineral para construir (não os do "novo realismo", pois estes, como me fez ver Mário Pedrosa, não se revelam pela "construção", mas pelo "deslocamento transposto" dos objetos do mundo físico para o campo da expressão, enquanto que os construtores transformam esses elementos (pedra, metal) em elementos plásticos segundo a sua vontade de ordem construtiva), e entre nós, mesmo, há o caso de Jackson Ribeiro; há os que constroem a cor-movimento como Tinguely, ou transformam a escultura numa estrutura dinâmico-espacial, como Schöffer; Lygia Clark, cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro, principalmente quando descobre o que chamou "vazio pleno", cria a *estrutura transformável* ("Bichos") pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abre um novo campo na escultura como que funda uma nova forma de expressão, ou seja, aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores; Louise Nevelson é a construtora dos *espaços mudos* dos nichos; Yves Klein, o construtor da cor-luz, que ao se despojar da policromia milenar da pintura chegou às "Monocromias", obras fundamentais na experiência da cor e com as quais Restany observou relações com a minha experiência (aliás é preciso considerar que o despojamento do quadro até chegar a uma cor, ou quase a isso, verifica-se em vários artistas, de várias maneiras: em Lygia Clark *(Unidades)* e nas minhas *Invenções* com um caráter estrutural, que tende ao espaço tridimensional; em Klein há um meio-termo entre a vontade monocrômica do espaço tridimensional, e é preciso notar que chegou às famosas esponjas de cor; já em artistas como Martin Barré e Hércules Barsotti predomina a tendência que preside à transformação do "espaço branco" que começou com Malevitch, e se transformou no campo de ação formal com os concretos, e pura *ação plena,* na chegada ao branco-luz purificador, propondo caminhos tentadores para a sua evolução; a posição de Aluízio Carvão se assemelha à de Klein no que se refere à alternância entre o quadro e a expressão no espaço, mas diferindo profundamente como atitude ética e teórica — a meu ver tende a uma *tactilidade da cor* quando se lança na fascinante idéia de pintar tijolos e cu-

bos, chegando intuitivamente ao sentido de "corpo da cor", livrando-se da implicância da estrutura do quadro e chegando à cor pura a que aspirava; em Dorazio há a procura da *microestrutura-cor* através da luminosidade cromática ligada à fragmentação micrométrica do plano do quadro em textura; é preciso notar que a luminosidade, ou melhor, o sentido de cor-luz é geral nessas experiências, inclusive em Lygia Clark, quando usa o preto, que aí não é "negação da luz" mas uma "luz escura" em contraponto às linhas-luz em branco que regem o plano estruturalmente); há certos artistas que constroem esculturas que se relacionam de tal modo à arquitetura como para se integrarem nela, como André Bloc e Alina Slensinska; Willys de Castro, que propõe um novo sentido de policromia nos seus "objetos ativos", dentro de problemas de refração da luz que ataca de outro modo em relação ao que já foi feito, p.ex., por Victor Pasmore; enfim, não quero catalogar historicamente nem dizer que aqui citei todos os construtores, pois falarei somente sobre os que interessam de uma maneira ou outra à transição do quadro para o espaço ou a uma nova concepção de estruturas no espaço e no tempo, ou que conseguem sintetizar certos problemas que surgiram na evolução da arte moderna; há ainda, p.ex., Amílcar de Castro, que integra polaridades: estruturas rigorosas a uma matéria indeterminada, ou mais recentemente usa a cor no sentido escultórico — forma com Lygia Clark e Jackson Ribeiro o trio dos grandes escultores brasileiros de vanguarda, tal o sentido altamente plástico das suas obras (considero-o o *metaescultor* brasileiro, pois situa-se na fronteira onde se encontram escultura e cor, rigor e indeterminação); que dizer de Auguste Herbin, o grande primitivo da construção, cujas teorias de cor revelam-se hoje importantes para os que querem desenvolver a policromia; e Delaunay, um dos mais puros artistas do século, campeão da cor, a quem reverencio comovidamente — como não o considerar um construtor, no sentido mais rigoroso do termo? (foi, na verdade, um grande construtor da cor, ou melhor, o grande arquiteto da cor no nosso século); Fontana, criador do Espacialismo, cujas teorias são importantes na dialética da transformação do quadro, acrescidas de uma rica e multiforme experiência; Albers, que desenvolveu o espaço ambivalente do quadro na fase de homenagens ao quadrado, pela superposição de planos de cor que possuem relação fundamental

com o próprio quadrado do quadro, e nas gravuras em preto e branco *(Constelações)*, utiliza e transpõe para o campo da expressão elementos óticos pictóricos desenvolvidos das suas experiências na Bauhaus (Klee foi o primeiro a usar esses elementos em certa fase de 1930, da qual o quadro mais importante é o que possui o título *Em Suspenso)*; ainda no problema espacial-estrutural, num meio-termo entre quadro e espaço, situam-se as mais novas experiências do *relevo*, termo que é usado para uma diversificação de obras, tais como as de Agam (*relevo* cinético), Tomasello, Kobashi (*Colônia de Relevos)*, Lardera, Jacobsen, Isobé, Lygia Clark *(Contra-Relevos* e *Casulos)*, Di Teana; Vasarely *(cinetismo pictórico)*, Vantongerloo são nomes importantes que me ocorrem; nos EUA certos pintores conseguem realizar sínteses importantes: Willem de Kooning sintetiza problemas de cor nas suas magistrais telas, onde a pincelada direta constrói e estrutura cor e espaço. No dizer de Dore Ashton, o espaço kooningiano prolonga-se virtualmente para trás da tela, tal a tendência que possui a extravasá-la. As grandes pinceladas constroem planos amorfos de cor, que se superpõem e se interpenetram, logrando assim sintetizar estrutura e cor, espaço e ação do pintar — Mark Rothko, ao contrário de De Kooning, não tende à mobilidade virtual do espaço pictórico, mas a uma imobilidade contemplativa, onde a sensibilidade afinadíssima equilibra-se com a perturbadora sensualidade da cor. Enquanto Yves Klein, p.ex., reduz o quadro à monocromia anunciando-lhe o fim, Rothko quase chega à monocromia, mas não propõe o fim e sim justifica o sentido do quadro. A posição de Carvão assemelha-se à de Rothko, apesar da experiência dos tijolos; mas a reverência ao quadro e o sentido de tactilidade da cor os aproximam bastante. Rothko tende, no entanto, à monumentalidade da cor, e o que o coloca num plano realmente atual é o sentido que dá à cor de "corpo", de "cor-cor", agindo esta na sua máxima luminosidade, mesmo nos baixos tons. O quadro é então também "corpo da cor". Espaço e estrutura são subsidiários da vontade de cor, da sua necessidade de incorporação. Mark Tobey transforma em escritura plástica toda a ação do pintor. Cor, estrutura e espaço se concatenam e se expressam através de uma verdadeira escritura, que ora se apresenta sob forma milimétrica, subdividindo a tela em mil fragmentos, ora cresce e se transforma em signo de espaço. Supera sempre o que

seria o "fundo", pois à medida que trabalha, o quadro cresce como se fora uma planta, e faz a perfeita união de todas as suas partes. A meu ver, chega ao limite da concepção do quadro, que atinge aqui uma dimensão infinita, incomensurável, e lhe serve para expressar o ato de pintar (de colorir e estruturar) numa escritura que não possui nem começo nem fim. Difere então profundamente dos calígrafos orientais, pois para ele a escritura plástica é pretexto para estruturar cor e espaço, enquanto que para aqueles a caligrafia é a maneira de externar vivências através de impulsos quase respiratórios, desconhecendo no seu processo problemas de ordem intelectual-conceitual que costumam atuar no Ocidente, e dos quais não foge também Tobey. Apesar da influência oriental, sua problemática é profundamente ocidental na sua gênese. Sua pintura não se caracteriza pela contemplatividade, não se contenta na contemplação ideal, mas é permanentemente solicitação de energias, móvel dentro da sua relativa serenidade, dentro da sua microestrutura, quase sempre formigante. Sintetiza magistralmente signo e cor, estrutura e espaço, que se confundem aqui com o próprio ato de pintar. — Jackson Pollock realiza uma das maiores sínteses da pintura moderna. Se De Kooning sintetiza problemas de cor, já a contribuição de Pollock parte da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão, e pinta dentro do quadro. Sua pintura, o "ato de pintar", já se dá virtualmente no espaço, quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete. A ação é todo o começo da gênese da estrutura, da cor e do espaço; é o "princípio gerador" da pintura pollockiana. Sua atitude diante dos problemas da pintura o coloca ao lado de artistas como Kandinsky e Mondrian, pela sua radicalidade completa e pela precisão das suas intenções. Já pressentia a necessidade de a cor se expressar no espaço, chegando a considerar caducas as soluções do quadro de cavalete. Nele a vontade de síntese junta-se à de liberdade de expressão, ou, como o diz Herbert Read, à vontade de dar expressão direta às sensações junta-se a de criar uma pura harmonia. Ainda segundo Read, e é verdade, essa dicotomia não só representa o caso Pollock como toda a atmosfera da arte moderna. O próprio artista abominava a idéia de uma "arte americana", pois os problemas básicos da sua eram os da arte no mundo

inteiro. Reduz o quadro ao "campo da hiperação", primeira condição para que já seja uma arte do espaço, da estrutura, da cor, sendo que o tempo nasce aí da dissonância entre a ação e o seu campo de expressão (extensão do quadro).

É preciso acentuar que o elemento de síntese, importantíssimo no momento presente, aparece em alguns desses artistas, mas em outros, mesmo que construtivos, apenas se insinua. Há os artistas que realizam uma síntese geral de certos movimentos contemporâneos da expressão plástica; outros abrem novos caminhos, mas por isso mesmo ainda não realizam uma síntese, nem das suas experiências individuais, nem dos caminhos da arte. O que criam, porém, é fermento da arte futura, que nada deve ao passado imediato na sua fúria anticultural. Há outros, ainda, que não só procuram criar uma nova maneira de se exprimir, mas que também aspiram a uma grande síntese que englobe os pensamentos, os conceitos e as aspirações mais gerais da arte de hoje. Essa grande síntese pode ser apenas entrevista em certos artistas e em certos movimentos, e serão sempre os construtores que melhor a realizarão, pois que a época da destruição de sentidos de espaço, estrutura e tempo, relacionados à percepção naturalista nas artes, já passou. De posse de um manancial riquíssimo de elementos plástico-criativos, que se renovam e surpreendem dia a dia, os artistas que entrevêem um futuro de síntese na arte de agora rejubilam-se na sua faina construtora, dando a esses elementos esparsos e multiformes o seu sentido de *forma*. O conceito de forma, aqui, já possui outro caráter, pois que os elementos que a constituem não são os tradicionais, ligados a uma concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura. A contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre espectador e obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na "forma ideal", fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria "idealidade". A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte, cujo universo sintético e coerente lhe provia a tão buscada ânsia de infinito. O "quadro" seria, pois, o suporte de expressão contemplativa onde o espectador, o homem, realiza a sua vontade de síntese entre o que é indeterminado e mutável (o mundo dos objetos) e a sua aspiração de infinito, através da transposição imagética desses mesmos objetos para o plano das formas ideais. Seria então o quadro, a sua concepção e a sua englobação do mundo dos objetos, mundo este que, constituindo-se no elemento de polaridade em relação ao sujeito, ao se transpor para o campo da expressão através de imagens, liga-se às formas ideais intuídas pelo próprio sujeito, logrando assim, pela acentuação da dualidade sujeito-objeto, a sua resolução (alternância). Neste século a revolução que se verificou no campo da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou, tanto na direção de uma concepção microcósmica como a de outra macrocósmica. Ciência e Psicologia evoluíram vertiginosamente, superando a posição de alternância que caracterizava o homem clássico frente ao mundo. Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelecer relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução desse problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microcósmico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macrocósmico. Tanto numa quanto noutra há a tendência em superar a "alternância" entre aparência e idéia, que se colocam aqui como níveis de um mesmo processo dentro da realidade. Seria isso a razão profunda que está por trás da formulação de Herbert Read, de que enquanto a arte anterior se constituía numa *representação*, a moderna tende a ser uma *apresentação*. *Forma* é então uma síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, que se mobilizam reciprocamente. Quando uma escultora como Lygia Clark, p.ex., articula triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estru-

tura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a *forma* é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o "fim formal" dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma. Já um pintor como Wols, p.ex., cujos elementos são totalmente diferentes dos de Clark, aspira também à criação de uma estrutura; eis uma declaração sua: "Quantidade e medida já não são a preocupação central da matemática e da ciência... a estrutura emerge como a chave da nossa sabedoria e o controle do nosso mundo — estrutura mais do que medida quantitativa e mais do que a relação entre causa e efeito." A sua seria uma microestrutura em cuja apreensão formal entram os elementos espaço-tempo e cor num diálogo eternamente móvel dentro do quadro. O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal conseqüência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo. Esse problema requer estudo mais longo e detalhado, que não pode ser feito aqui, principalmente sobre a evolução do quadro, e a sua transformação agora para uma arte do espaço e do tempo.

As reconsiderações sobre o "sentido de construtividade" e a visão de uma nova síntese nos levam a achar perfeitamente aceitável a proposta de Mário Pedrosa quanto à denominação de "novo construtivismo" para essas experiências e de "construtores" para os artistas nelas empenhados. Pedrosa é o grande crítico, e entre nós o mais autorizado em relação às criações de vanguarda, sendo sua posição a mais ideal para julgá-las, pelo fato de ser esta não-sectária e não-dogmática, fugindo ao mesmo tempo do ecletismo pelo seu caráter objetivo e coerente, procurando sempre um nível universal de consideração para a abordagem dos problemas relativos à criação artística. Sua visão no que se refere às novas tendências é apuradíssima e suas idéias propiciam um porvir mais otimista para a arte da vanguarda em geral. Por que ser pessimista, como o fazem muitos, diante dos testemunhos desses artistas? Não são eles somente representantes da grande arte deste século, ou grandes individualistas, mas abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma aspiração que se poderia chamar de *mágica* tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano, e da qual estão por certo afastadas quaisquer teorias de ordem naturalista.

29 de outubro de 1963

Bólides

Poderia chamar as minhas últimas obras, os *Bólides*, de "transobjetos". Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe "corpo", levou-me às mais inesperadas conseqüências, assim como o desenvolvimento dos *Bólides* opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura *Bólide*. Aí, a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronto de antemão. O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples "lirificação" do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de "transobjeto" adequada à experiência. Vale aqui uma comparação às experiências de artistas como Rauschenberg e Jasper Johns, criadores do *combine-painting*, isto é, obras em que são combinadas diversas técnicas e materiais expressivos (entendido aqui que são usados como expressão), alguns dos quais tais como são conhecidos objetivamente, p.ex. pneumáticos, xícaras, aves empalhadas etc. Nessas experiências a chegada à objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportado do "mundo das coisas" para o plano das "formas simbólicas", dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de "coisa" para a de "elemento da obra". A obra é virtualizada pela presença desses elementos, e não encontrada antes a virtualidade da obra na estrutura do objeto. A obra que mais se aproxima de uma identificação com a estrutura do objeto

que dela participa é o trabalho em que Rauschenberg liga uma cadeira que está no chão à parte inferior de um plano que representaria o "quadro", onde se desenvolvem manchas de cor, que ao chegarem à cadeira continuam pela mesma, extravasando do limite do quadro e incorporando-se à estrutura da cadeira. Mesmo aqui, porém, há a incorporação *a posteriori*, se bem que a "escolha" da cadeira já seja uma pseudo-identificação com a sua estrutura; a dos objetos das outras obras já o é também, mas prevalece lá a identificação da estrutura do objeto como signo dentro da obra, ao passo que na obra da cadeira a que me referi, tende esta a ser espinha dorsal na estrutura da obra e não apenas signo que se desprende dela. O que acontece, em absoluto, é a incorporação *a posteriori* e permanece, mesmo depois, a contradição dos dois termos "estrutura da obra" e "estrutura do objeto" enquanto tal, se bem que incorporadas uma à outra. Nos *Bólides* que designo como "transobjetos", se bem que o objeto que uso já exista enquanto tal de antemão, p.ex., uma cuba de vidro, não há na obra terminada uma "justaposição virtual" dos elementos, mas que ao procurar a cuba e sua estrutura implícita, já se havia dado a identificação da estrutura da mesma com a da obra, não se sabendo depois onde começa uma e onde termina a outra. Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra "acaso", como se houvesse eu "achado ao acaso" um objeto, a cuba, e daí criado uma obra; não! A obstinada procura "daquele" objeto já indicava a identificação *a priori* de uma idéia com a forma objetiva que foi "achada" depois, não ao "acaso" ou na "multiplicidade das coisas" onde foi escolhido, mas "visada" sem indecisão no mundo dos objetos, não como "um deles que me fala à vontade criativa" mas como o "único possível à realização da idéia criativa intuída *a priori*" e que ao realizar-se no espaço e no tempo identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura "aberta" do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte. Essa experiência, na sua dialética profunda, já funda, no que faço, na minha obra, uma posição importante do problema sujeito-objeto. Antes, e ainda numa corrente de realizações, toda a estrutura objetiva já é criada por mim, e logo a identificação já existe no momento em que as estruturas vão nascendo, dando-se o diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena. Nos "transobjetos" o diálogo se dá pela acentuação

da oposição sujeito-objeto. Creio que posto desse modo o problema, nas estruturas totalmente "feitas" por mim, mudará de visão, de dialética, na sua fenomenologia. Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural subjetiva, que só se realiza ao se concretizar pela "feitura da obra"; já nos "transobjetos" há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na idéia.

Novembro 1964

Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé"

A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o "objeto plástico", ou seja, a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé derivado da gíria folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e inúteis (ver em outra parte o teórico do nome e como o descobri).

A palavra aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, p.ex., assumiu a de *Merz* e seus derivados (*Merzbau* etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teorética e vivencial de toda a sua obra.

Aqui a especificidade é também bem marcante, nascida da criação do que chamo *Penetráveis, Núcleos* e *Bólides*, e que aqui assume dentro da arte contemporânea uma posição definida em correlação com as experiências desse teor. Não quero aqui a apreensão objetiva transposta dos materiais de que se constitui a obra: p.ex., plásticos, panos, esteiras, telas, cordas etc., nem essa mesma relação a objetos aos quais se relacionam as obras: p.ex., tendas, estandartes etc.

Essa relação das "aparências" com coisas já existentes existe mas não é primordial na gênese da idéia, ou talvez o fosse de outro ponto de vista do "porquê" dessa relação verificada no decorrer da realização da obra, da sua plasmação. O que interessa aqui no momento é a intenção "como" dessa plasmação da obra, da "intenção" primeira específica da mesma. Se bem que faça eu uso de objetos pré-fabricados nas obras (p.ex., cubas de vidro), não procuro a poética transposta desses objetos como fins para essa mesma transposição, mas os uso como elementos que só interessam como um todo, que é a obra total. Seria o que chamo a "fundação do objeto", que se dá aqui na sua pura plasmação espacial, no seu tempo, no seu significado específico de obra. A cuba de vidro contém a cor em pó, p.ex., mas para a percepção da obra o que interessa é o fenômeno total que, em primeiro lugar, se dá diretamente e não em "partes". Não é o "objeto" cuba e o "objeto" pigmento-cor, mas a "obra" que já não é o objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e o que resta a ser apreendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sobre essa obra se recria. Aliás o objeto teorético "cuba de vidro" ou "pigmento-cor" já possuía também antes esse lado desconhecido, tanto assim que, na "fundação objetiva da obra", surgiu a possibilidade de ser revelado esse lado até então desconhecido desses objetos, aqui na especificidade da obra. O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará portanto condicionado ao caráter da obra, em si incondicionada. Há portanto uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra. Essa relação poder-se-ia constituir numa "transobjetividade" e a obra num "transobjeto" ideal. Não é aqui o lugar para desenvolver em detalhe essa teoria, mas procurar apenas situar uma definição generalizada desse ponto de vista.

Seria pois o *Parangolé* um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Esse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, uma totalidade. Há aqui uma diferença fundamental entre isso e o fato cubista, p.ex., da descoberta da arte negra como fonte riquíssima formal-expressiva etc. Era a descoberta de uma totalidade cultural, de um sentido espacial definido. Era a tentativa primeira e decisiva do desmonte da figura na arte ocidental, da dinamização expressiva da figura, da procura da dinamização estrutural do quadro tradicional, da escultura etc. O *Parangolé*, porém, situa-se como que no lado oposto do Cubismo: não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto. Não desenvolverei também aqui esse argumento em detalhe; quero apenas apontá-lo: cabe também à crítica de arte a tomada do assunto sob seu ponto de vista.

Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma "arte ambiental" por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de *Núcleos, Penetráveis* e *Bólides*, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma "participação ambiental" por excelência. Trata-se da procura de "totalidades ambientais" que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. Essas ordens não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente. O uso, pois, de elementos pré-fabricados ou não que constituem essas obras importa somente como detalhe de totalidades significativas, e a escolha desses elementos responde à necessidade imediata de cada obra. A relação dessas obras com objetos ou conceitos já existentes é porém de outra ordem, p.ex.: estandartes, tendas, capas etc. Há como que uma convergência da obra com esses objetos, ou melhor, uma semelhança aparente terminada a obra, ou já toma ela, desde o começo, essa aparência. Essa convergência dá-se, é claro, *a priori*: o estandarte é por excelência um elemento ou objeto ultra-espacial; há nele, implícito na sua estrutura objetiva, elementos que

seriam os mesmos exigidos, p.ex., para exprimir uma determinada ordem espacial da estrutura-cor dada pelo objeto em si e pelo ato de o espectador carregá-lo. A obra tendo tomado, pois, a forma de um estandarte, não quis figurá-lo ou transpor o que já existe para uma outra visão, para um outro plano, mas se apropria dos seus elementos objetivo-constitutivos ao tomar corpo, ao plasmar-se na sua realização. Também a "tenda" é erigida pela relação ambiental que exige aqui um "percurso do espectador", um desvendamento da sua estrutura pela ação corporal direta do espectador. Essa relação é pois contingente, inevitável e perfeitamente coerente dentro da dialética do *Parangolé*.

O "achar" na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos "Parangolé" está também aí incluído como o "estabelecer relações perceptivo-estruturais" do que cresce na trama estrutural do *Parangolé* (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é "achado" no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da "favela", p.ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do "quarto" para a "sala" ou "cozinha", mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em "tabiques" de obras em construção, p.ex., se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar "imaginativo-estruturais", ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre "percepção" e "imaginação" produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente.

Todos esses pontos restam para uma teorização crítica e ainda outro que surge, qual seja, o da verificação de uma verdadeira retomada, através do conceito de *Parangolé*, dessa estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição. Da arte renascentista em diante houve como que um obscurecimento desse fator que tendeu, com o aparecimento da arte do nosso século, a emergir cada vez mais. Resta verificar no *Parangolé*, p.ex.,

a aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, ou a criação de lugares privilegiados etc. Há como que uma "vontade de um novo mito", proporcionado aqui por esses elementos da arte; há uma interferência deles no comportamento do espectador: uma interferência contínua e de longo alcance, que se poderia alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. Este é outro dos pontos a ser desenvolvido criticamente em detalhe num estudo teórico mais denso. O ponto de vista filosófico já existe implícito nessas definições; resta talvez uma procura da definição de uma "ontologia da obra", uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal.

ANOTAÇÕES SOBRE O *PARANGOLÉ*

Desde o primeiro "estandarte", que funciona com o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da "manifestação da cor no espaço ambiental". Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estruturaação que é aqui fundamental; o "ato" do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do "ato expressivo". A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A idéia da "capa", posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador "veste" a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio "ato de vestir" a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.

A criação da "capa" (já realizada a 1 e 2) veio trazer não só a questão de considerar um "ciclo de participação" na obra, isto é, um "assistir" e "vestir" a obra para a sua completa visão por parte do espectador, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo — não mais como se fosse ela "situada" em relação a esses elementos, mas como uma "vivência mágica" dos mesmos.

Não há aí a partida da valorização obra-espaço e obra-tempo, ou melhor, obra-espaço-tempo, para a consideração da sua transcendentalidade como obra-objeto no mundo ambiental. Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora "participador". Há como que a "instituição" e um "reconhecimento" de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. O "vestir", sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao "assistir", sentido secundário, fechando assim o ciclo "vestir-assistir". O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu *estar* como "indivíduo" no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo "coletivo", para o de "participar" como centro motor, núcleo, mas não só "motor" como principalmente "simbólico", dentro da estrutura-obra. É esta obra a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra). O *assistir* já conduz o participador para o plano espácio-temporal objetivo da obra, enquanto que, no outro, esse plano é dominado pelo subjetivo-vivencial; há aí a completação da vivência inicial do vestir. Como fase intermediária poder-se-ia designar a do *vestir-assistir*, isto é, ao vestir uma obra vê o participador o que se desenrola em "outro", que veste outra obra, é claro. Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade "obra-ambiente"; há a vivência de uma "participação coletiva" *Parangolé*, na qual a "tenda", isto é, o "penetrável" *Parangolé* assume uma função importante: é ele o "abrigo" do participador, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos (sempre manualmente ou com todo o corpo, nunca mecanicamente, como seja: acionar botões que põem em movimento elementos etc. Quando pára a ação corporal do espectador, pára o movimento; aliás, é importante notar os elementos "ação" e "pausa" no desenrolar da participação como elementos da "ação total": é aí a obra muito mais "obra-ação" do que a

antiga *action-painting*, puramente plasmação visual da ação e não a ação mesma transformada em elemento da obra como aqui).

O *Parangolé* revela então o seu caráter fundamental de "estrutura ambiental", possuindo um núcleo principal: o *participador-obra*, que se desmembra em "participador" quando assiste e "obra" quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participador-obra, ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição, p.ex.), criam um "sistema ambiental" *Parangolé*, que por sua vez poderia ser "assistido" por outros participadores de fora.

Daí para o estabelecimento perceptivo de relações entre a estrutura *Parangolé*, vivenciada pelo participador, e outras estruturas características do mundo ambiental, surge o que chamo de "vivência-total *Parangolé*", que é sempre acionada pela participação do sujeito nas obras e lançada no mundo ambiental como que querendo decifrar a sua verdadeira constituição universal, transformando-o em "percepção criativa". Importa aqui, agora, procurar determinar a influência de tal ação no comportamento geral do participador; seria isto uma iniciação às estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental? Toda obra de arte, no fundo, o é; resta saber aqui qual a especificidade característica nessa concepção do que seja o *Parangolé*.

12 de novembro de 1965

A dança na minha experiência

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte. É portanto, para mim, uma experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc. Como veremos mais tarde, houve uma convergência dessa expe-

riência com a forma que tomou a minha arte no *Parangolé* e tudo o que a isto se relaciona (já que o *Parangolé* influenciou e mudou o rumo de *Núcleos, Penetráveis* e *Bólides*). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma "coreografia" e que busca a transcendência desse ato, mas a dança "dionisíaca", que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis — são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas — em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial — está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte — é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens — aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra.

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual — o passo mais importante para tal — ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de "camadas" sociais, para uma compreensão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como por encanto — devo dizer, aliás, que o processo já se vinha formando antes sem que eu o soubesse. O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido to-

talmente superados, se renovam a cada dia. Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas "camadas" sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, "fora" delas — a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim — seria a total "falta de lugar social", ao mesmo tempo que a descoberta do meu "lugar individual" como homem total no mundo, como "ser social" no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou "elite", nem mesmo na elite artística marginal mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos *habitués* de arte); não, o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva — seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o "ato total de ser" que experimento aqui em mim — não atos parciais totais, mas um "ato total de vida", irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.

A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais — mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente mas um "estar" no mundo. A dança também não propõe uma "fuga" desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude — o que seria para Nietzsche a "embriaguez dionisíaca" é na verdade uma "lucidez expressiva da imanência do ato", ato esse que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal — uma expressão total do eu. Não seria esta a pedra fundamental da arte? O *Parangolé*, p.ex., quando exige a participação pela dança, é apenas uma adaptação da mesma na sua estrutura e vice-versa a da estrutura na dança — é isto apenas uma transformação desse "ato total do eu". O gesto, o ritmo, tomam uma nova forma determinada pela exigência da estrutura do *Parangolé*, sendo a dança pura um indício dessa participação estrutural — não se trata de determinar níveis valorativos para uma e outra expressão, pois tanto uma (a dança pura) como a outra (a dança no *Parangolé*) são expressões totais.

O que se convencionou chamar "interpretação" sofre também uma transformação nos nossos dias — não se trata, em alguns casos é claro, de repetir uma criação (uma canção, p.ex.), aliás dando-lhe maior ou menor expressão segundo o intérprete. Hoje o intérprete pode assumir uma tal importância que sobrepuje a própria canção (ou outra coisa qualquer) que interprete. Não se trata de "vedetismo" individual, se bem que isso também exista, mas de uma real valorização expressiva do mesmo. Antigamente o "vedetismo" servia para imortalizar determinados intérpretes segundo a sua criação calcada em obras famosas (ópera e teatro). Hoje o problema é diferente: mesmo que as obras interpretadas não sejam grandes criações, músicas geniais (no campo da música popular, p.ex.), o intérprete alcança um alto grau expressivo — um cantor, Nat King Cole, p.ex., cria uma "estrutura expressiva vocal", independente da qualidade das músicas que interprete há uma criação sua, não mais como simples "intérprete", mas como um "vocalista" altamente expressivo. Uma atriz, Marilyn Monroe, p.ex., pela sua presença comportando tudo o que há de "interpretação", possui antes de mais nada uma qualidade criativa, isto é, estrutural-expressiva. A sua presença em certos filmes mediocres dá a esses filmes um interesse incomum, criado pela sua ação como intérprete. O que interessa aqui é a vocalização de Nat e a ação interpretativa de Marilyn, independente da qualidade da música ou do texto interpretado, se bem que estes possuam, é claro, um valor que é aqui relativo e não absoluto como antes.

10 de abril de 1966 (continuação)

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de "estar" das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar. O oposto, a não-transformabilidade, não está exatamente em "não-transformar-se no espaço e no tempo", mas na imanência que revela na sua estrutura, fundando no mundo, no espaço objetivo que ocupa, seu lugar

único, é isso também uma estrutura-*Parangolé*; não posso considerar hoje o *Parangolé* como uma estrutura transformável-cinética pelo espectador, mas também o seu oposto, ou seja, as coisas, ou melhor, os objetos que *estão* fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, "deslocam" o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas. Está aí a chave do que será o que chamo de "arte ambiental": o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura; será necessária a criação de "ambientes" para essas obras — o próprio conceito de "exposição" no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa "expor" tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. Um pavilhão, dos que se usam nos nossos dias para exposições industriais (como são bem mais interessantes do que as anêmicas exposiçõezinhas de arte!), seria o ideal para tal fim — seria a oportunidade para uma verdadeira e eficaz experiência com o povo, jogando-o no sentido da participação criativa, longe das "mostras para elite" tão em moda hoje em dia. Essa experiência deverá ser desde o "dado" já pronto, os "estares" que estruturam como que arquitetonicamente os caminhos ou espaços a percorrer, aos "dados transformáveis" que exigem uma participação inventiva qualquer do espectador (ou vestir e desdobrar, ou dançar), até os "dados para fazer", isto é, dar o material virgem para cada um construir ou fazer o que quiser, já que a motivação, o estímulo, nasce do próprio fato de "estar ali para aquilo".

A execução para tal plano é complexa, exigindo uma organização prévia muito severa, de uma equipe, é claro. Inclusive as categorias a serem exploradas são variáveis e múltiplas (em outra parte farei uma explanação do que considero como categorias estruturais nessa minha nova concepção de uma "arte ambiental"), podendo e devendo mesmo ter a colaboração de vários artistas de idéias diferentes e concentrados apenas nessa idéia geral de uma "criação total da participação", a que seriam acrescentadas as obras criadas pela participação anônima dos espectadores, aliás, melhor dizendo, "participadores".

Julho 1966

Posição e programa

Antiarte — compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação — a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do "espectador", agora considerado "participador". Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista — não há a proposição de um "elevar o espectador a um nível de criação", a uma "metarrealidade", ou de impor-lhe uma "idéia" ou um "padrão estético" correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele "ache" aí algo que queira realizar — é pois uma "realização criativa" o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas — a antiarte está isenta disto — é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O "não-achar" é também uma participação importante pois define a oportunidade de "escolha" daquele a que se propõe a participação — a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador — este é o que lhe empresta os significados correspondentes — algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também. Não existe pois o problema de saber se arte é *isto* ou *aquilo* ou deixa de ser — não há definição do que seja *arte*. Na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de "apropriações": acho um "objeto" ou "conjunto-objeto" formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma — acho nele algo fixo, um significado que quero expor à participação; esta obra vai adquirir depois *n*

significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral — essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua conseqüência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora. Só isto basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições.

Programa ambiental

A posição com referência a uma "ambientação" e à conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram *Núcleos, Penetráveis, Bólides* e *Parangolés*, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que incluo também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito — a posição "social-ambiental" é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal — é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por

uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente — é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros.

Politicamente a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo, não as esquerdas opressivas (das quais o stalinismo é exemplo), é claro. Jamais haveria a possibilidade de ser de outro modo.

Para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei *Parangolé*. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda; *Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia — foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se possa falar nessas considerações. Chamarei, então, *Parangolé*, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante. Não quero e nem pretendo criar como que uma "nova estética da antiarte", pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. *Parangolé* é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação — seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de "exposição" — ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcotes tipo Aterro da Glória no Rio) — a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar — os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais (meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser "achada" pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro — é esta a posição ideal de uma

obra — como fazem falta os parques! — são uma espécie de alívio: servem para passar o tempo, para malandrear, para amar, para cagar etc.). Aliás, a experiência da obra cujo elemento é consumido: p.ex., o *Bólide* composto de uma cesta cheia de ovos — estes são perecíveis (ovos reais), logo têm que ser consumidos para a substituição — é, digo eu, segundo Mário Pedrosa, um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio). A experiência da lata-fogo a que me referi está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite — é a obra que isolei na anonimidade da sua origem — existe aí como que uma "aproximação geral": quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma "obra" ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) — são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.

Tenho em programa, para já, "apropriações ambientais", ou seja, lugares ou obras transformáveis nas ruas, como, p.ex., a obra-obra (apropriação de um conserto público nas ruas do Rio, onde não faltam, aliás — como são importantes como manifestação e criação de "ambientes", e já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental). Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da "arte" — a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade — há como que uma exploração de algo desconhecido: *Acham-se "coisas"* que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesma na *coisa* — uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! como a dança realiza isso bem! — o terceiro de ensaio da Mangueira e o seu lendário boteco "Só pára quem pode" foram para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente, catalisados aqui pelo samba: quem viver aí saberá o que digo!). Em programa tenho também algo que

considero vital para o desenvolvimento do meu pensamento: uma sala de bilhar (quem sabe não seria a notívaga sala de Van Gogh, a que Mário Pedrosa se refere quando descreve as sensações causadas pela cor na minha manifestação ambiental dos *Núcleos e Bólides*!), uma sala de bilhar, repito eu, onde a cor dará o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas (determinadas por mim) e jogarão bilhar normalmente: quero com isso fazer vir à tona toda a plasticidade desse jogo único — plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado. Já aqui a manifestação está no extremo oposto da outra da obra-obra: aqui eu criei o ambiente preconcebido que desejava — na outra, acho algo que se revela aos poucos e que não preconcebo. Tanto uma posição como outra são da máxima importância nesse setor de experiência ambiental. Nesse mesmo teor planejei um jogo de futebol, onde os 22 jogadores vestirão camisas, shorts e chuteiras de cor e jogarão com bola colorida — a duração e ação do jogo são os elementos da manifestação ambiental (duração aqui significando tempo cronológico e não em sentido metafísico, é claro). Essas experiências do bilhar e do futebol serão realizadas em sala e campo que serão ainda escolhidos — a sala de bilhar terá que ser pintada por mim, assim como as balizas do campo.

Posição ética

Já afirmei e torno a lembrar aqui: o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral *Parangolé* não pretende estabelecer uma "nova moral" ou coisa semelhante, mas "derrubar todas as morais", pois que estas tendem a um conformismo estagnizante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal etc. Deste modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata).

São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso se conduza à autodestruição. Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser "feliz"! Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam o "bem-estar", a "vida em família", mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma "vida feliz" só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do *Parangolé* é dar "mão forte" a tais manifestações. Sei que é isto uma afirmação perigosa, de dois gumes, mas que vale a pena. Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram. Não quero cobrar aqui, ou "fazer justiça", pois que tais reações contra o crime ou contra revoluções tendem a ser cada vez mais violentas: os opressores são fortes e mortíferos: nada deixarão passar sem checar sobre a viabilidade ou não da coisa. Daí é fácil deduzir o que não estará por acontecer no mundo e nas comunidades — ou tudo muda (e há de mudar!) ou continuamos a guerra. Não sou pela paz; acho-a inútil e fria — como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo! Bem, não vou falar mais nisso aqui pois o problema é óbvio e está posto claramente; quanto às discussões em torno dele são infinitas e complexas; só em profundidade podem ser tratadas, e isto aqui é inútil agora. A antiarte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pós-moderna); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O *Parangolé*, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos táteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência.

A conclusão fundamental de toda essa posição é a de que, sobrepujando todas as deficiências sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior em cada um de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade — é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. A tal finalidade teria aspirado o esforço total humano durante séculos — a arte é então uma etapa disso, passageira, sofrível de modificações como as que agora se operam.

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos — desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.

ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 — vontade construtiva geral; 2 — tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 — participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); 4 — abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 — tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6 — ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

A Nova Objetividade sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard Edge).

A Nova Objetividade sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma 'unidade de pensamento'), mas uma "chegada", constituída de múltiplas tendências, onde a "falta de unidade de pensamento" é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de "nova objetividade" uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dada, guardando as distâncias e diferenças.

Item 1: Vontade construtiva geral

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à celebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característicc nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados Movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente. Nesta tarefa aparece esta

vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

Item 2: Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte concreta) em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico etc. No Movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do "Não-Objeto" de Ferreira Gullar. Há então, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: da *démarche* de Lygia Clark em diante, há como que o estabelecimento de *handicaps* sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da "obra" (como espaço, tempo etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclosivo. Assim, na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antônio Dias e Rubens Gerchman, se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mário Schemberg formulou como realista. Nos artistas a que se poderiam chamar "estruturais", esse processo dialético viria também a se processar, mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance. Cabe notar aqui que esse processo "realista" caracterizado por Schemberg já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um "lugar para a palavra", até a

formulação do "não-objeto", quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam. Surgiu aí o seu trabalho teórico *Cultura posta em questão*. De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma conseqüência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge. Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias *Nota sobre a morte imprevista,* na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da "passagem" para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de "passagens" para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos aqui vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de "nova objetivídade" que viria eu mais tarde a concretizar — a profundidade e a seriedade de suas *démarches* ainda não esgotaram suas conseqüências: estão apenas em botão.

Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista plasma também de supetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa seqüência impressionante de proposições. Seria também aqui demasiado e impossível analisá-la, mas quero crer seja sua experiência também decisiva nessa transformação dialética e na criação do conceito "realista" de Schemberg. A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre

de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical (no que se aproxima das minhas, em certo sentido): a caixa-marmita, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha, são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor. Daí surgiu a possibilidade da criação do *Parangolé* social (obras em que me propus dar sentido social à minha descoberta do *Parangolé,* se bem que este já o possuísse latente desde o início) que foram criados por mim e Gerchman em 66, portanto mais tarde. Sua experiência também propagou-se neste curto período numa avalancha de influências.

A terceira experiência decisiva para a afirmação do conceito realista schembergiano é a de Pedro Escosteguy, poeta há longo tempo, que se revelou em obras surpreendentes pela clareza das intenções e da espontaneidade criadora. Pedro propõe-se ao objeto logo de saída, mas ao objeto semântico, onde impera a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social, que pode ser ou não impregnada de ingenuidade. O lado lúdico também conta como fator decisivo nas suas proposições e nisso desenvolve de maneira versátil certas proposições que na época neoconcreta surgiram aqui, tais como as dos poemas-objetos de Gullar e Jardim, e as de Lygia Pape (*Livro da Criação),* onde a proposição poética se manifestava a par da lúdica. Pedro, dialético ferrenho, quer que suas manifestações de protesto se dêem de modo lúdico e até ingênuo, como se fora num parque de diversões (para o qual possui um projeto). É ele uma espécie de anjo bom da "nova objetividade" pelo sentido sadio de suas proposições. Na sua experiência, pelas anotações que encerra, pelo livre uso da palavra, da "mensagem", do objeto construído, queremos ver a recolocação, em termos específicos seus, do problema da antiarte, que aflui simultaneamente em experiências paralelas, se bem que diferentes e quase que opostas, quais sejam as de Lygia Clark dessa época *(Caminhando),* que anotaremos a seguir, as de Dias (proposições de fundo ético-social), as de Gerchman (estruturas também semânticas) e as minhas *(Parangolé).*

Em São Paulo, em outros termos, nessa mesma época (1964-65) surge Waldemar Cordeiro com o "Popcreto", pro-

posição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão de Pop com Concretismo, como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. A forma com que se dá essa transformação é também específica dele, Cordeiro, bem diferente da do grupo carioca, com caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial etc. Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elaborações intimistas e naturalismos inconseqüentes. Cordeiro, com o "Popcreto", prevê de certo modo o aparecimento do conceito de "apropriação" que formularia eu dois anos depois (1966), ao me propor a uma volta à "coisa", ao objeto diário apropriado como obra.

Nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de um conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordens diversas e que já se introduziram no campo táctil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus *Bólides* vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. Na de Clark com a *démarche* mais crítica de sua obra: a da descoberta, por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o *Caminhando*, descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa "descoberta do corpo", para uma "reconstituição do corpo", através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato na participação coletiva — é esta uma *démarche* impregnada do conceito novo de antiarte (o último item descrito neste esquema), que culmina numa forte estruturação ético-individual. É-nos impossível descrever aqui em profundidade todo o processo dialético desse desenvolvimento de Lygia Clark — assinalamos apenas a reviravolta dialética do mesmo, da maior importância na nossa arte. Paralelamente, intensificando esse processo, nascem as formulações teóricas de Frederico Morais sobre uma "arte dos sentidos", com a

busca de estruturas básicas para o objeto, fugindo a seu modo dos conceitos velhos de escultura ou pintura. Isto se aplicaria também a experiências como as de Hércules Barsotti e de Aliberti, do grupo visual de São Paulo.

Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as conseqüências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já plenamente conhecido fora do Brasil e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Rezende, Fajardo, Hasser. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que nos levou à formulação da Nova Objetividade. Eis, por fim, o esquema geral (ver quadro) da Nova Objetividade, das principais correntes, grupos ou individualidades que colaboraram no seu processo constitutivo, aqui descrito neste item fundamental, ou seja, o da "passagem" e "chegada" às estruturas objetivas, considerando periféricas as mais gerais de ordem cultural, que interessam aqui como processo desta ordem, o que, de um modo e de outro, influenciou a eclosão do processo.

Periféricas

GRUPO NEOCONCRETO	POESIA PARTICIPANTE (Gullar)	LYGIA CLARK REALISMO CARIOCA	NOVA OBJETIVIDADE
	GRUPO OPINIÃO (Teatro)	POPCRETO	
	CINEMA NOVO	REALISMO MÁGICO PARANGOLÉ	

Item 3: Participação do espectador

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve "manipulação" ou "participação sensorial corporal", a outra que envolve uma participação "semântica". Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições "lúdicas" às do "ato", desde as proposições semânticas da palavra pura "às da palavra no objeto", ou às de obras "narrativas" e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (*happenings*, p.ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de "criar" a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema.

consciência, é claro, dos perigos metafísicos que as ameaçam.

Finalmente quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do *Parangolé* em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o *Parangolé* de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (*Parangolé* poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma "volta ao mito". Não descrevo aqui também esse processo (ver publicação da *Teoria do Parangolé*).

Outra etapa, ligada em raiz e que incluo ao lado dos três primeiros realistas cariocas segundo Schemberg, seria caracterizada pelas experiências já conhecidas e admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues e Zílio. Qual o principal fator que poderia atribuir a estas experiências que as diferenciaria numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo, que confirma a aquisição de *handicaps* em relação às anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque neles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral. Seja nos desenhos e nos macro e microobjetos de Magalhães, surpreendentemente sensíveis e sarcásticos, ou nas experiências múltiplas de Vergara desde os quadros iniciais para o relevo ou para os antidesenhos encerrados em plástico, ou para a participação "participante" do seu *happening* (na G4 em 66), ou nas de Glauco Rodrigues com suas manifestações ambientais (balões e formas em plástico semelhantes a brinquedos gigantes), sólidos geométricos com colagens e antiquadros, e ainda nas estruturas "participantes" de Zílio, em todos eles está presente esta ausência exemplar de drama — aí as intenções são definidas com uma clareza matissiana, hedonista e nova neste processo. São artistas que ainda estão no começo, brilhante sem dúvida, e que nos reconfortam com seu otimismo.

Se aqui o processo se torna veloz, imediato nas suas intenções, o que dizer então dos novíssimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialética da "passagem", do *turning point* etc. Esta mostra, primeira da Nova Objetividade, visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessem ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do *Parangolé*). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de cor (seria o nosso primeiro "totemista"), Mona Gorovitz e os seus *underwears*, Solange Escosteguy com suas anticaixas ou supra-relevos para a cor, Eduardo Clark (fotografias, multidões e anticaixas), Renato Landim (relevos e caixas), Samy Mattar (objetos), Lanari, o baiano Smetack com seus instrumentos de cor (musicais).

Lygia Pape, que no Neoconcretismo criou o célebre *Livro da Criação*, onde a imagem da forma-cor substituía *in totum* a palavra, cria, a par de sua experiência com cinema, caixas de humor negro, manuseáveis, que são ainda desconhecidas, e abre novo campo a explorar, ou seja, este do humor como tal e não aplicando em representações externas ao seu contexto; em outras palavras: estruturas para o humor.

Ivan Serpa, que passara das experiências concretas à dissolução estrutural das mesmas, depois ainda pela fase crítica realista, retomou o sentido construtivo da época concreta num novo sentido, de imediato no objeto, predominando o sentido lúdico, sem drama, entrando com a participação do espectador. São proposições sadias que ainda serão por certo desenvolvidas, que também nos evocam certas premissas do conceito de antiarte, que as tornam de imediato importantes.

Em São Paulo queremos ainda anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época neoconcreta criara o "objeto ativo" e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando-se de soluções que se afinam com o que os americanos definem como *primary structures*, o que aliás acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolos de cor) e as de Amílcar de Castro, que também mostraremos aqui nesta exposição. São experiências muito atuais, que tendem a uma

Item 4: Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura etc. Nessa linha evolutiva da qual surgiu, ou melhor, que eclodiu no objeto, na participação do espectador etc., o chamado grupo realista segundo Schemberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiências de Escosteguy), conseguiu a primeira síntese de idéias nesse sentido aqui verificadas. Aí, a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político foi a de Escosteguy em 1963, que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relevo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás, chamava-se "pintura táctil", e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui — mensagem político-social em que o espectador teria que usar as mãos como um cego para desvendá-la).

Essas idéias, ou linhas de pensamento no sentido de uma "arte participante", porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. A polêmica suscitada aí tornou-se como que indispensável àqueles que em qualquer campo criativo estão procurando criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias. Sem dúvida a obra e as idéias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nesse período, nesse sentido. Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêem no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural. O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influindo e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores,

nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar : não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas. No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor, da chegada ao objeto, ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com esse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras *démarches*. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma "volta ao mundo", ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências

(no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista "participe" enfim da sua época, de seu povo.

Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

Item 5: Tendência a uma arte coletiva

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo neoconcreto (*Projetos* e *Parangolés* meus, *Caminhando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma "seriação de obras" (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de "feiras experimentais" de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam.

São porém programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras), e as espontâneas ou os "acasos" ("arte das ruas" ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissoluvelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. Não seria estranho então, se levarmos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições,

descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Morais realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar "criar" obras de minha autoria, procurando, "achando" na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de *happening*, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total.

Item 6: O ressurgimento do problema da antiarte

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da *antiarte*, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mário Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de "arte pós-moderna" — é, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, "abertas". É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista", ou "empresário" ou mesmo "educador". O problema antigo de "fazer uma nova arte" ou de derrubar culturas já não se formula assim — a formulação certa seria a de se perguntar: quais as propo-

sições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão:

Mário Schemberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo *contra* coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem têm que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Dos críticos brasileiros atuais, quatro influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da Nova Objetividade, que já vinha eu, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos na minha obra teórica (*Teoria do Parangolé*) — são eles: Ferreira Gullar, Frederico Morais, Mário Pedrosa e Mário Schemberg. Neste esquema sucinto da Nova Objetividade não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar, quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da Nova Objetividade — ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

15 de maio de 1967

Perguntas e respostas para Mário Barata. (Fragmentos)

Quais as conseqüências ou desdobramentos que você pode tirar da *Tropicália* na exposição da Nova Objetividade?

A experiência da *Tropicália* foi, para mim, fundamental no que desejo levar avante. Sentia eu uma necessidade premente de dar ambientação a uma série de *Penetráveis* que venho realizando. No *Projeto Cães de Caça*, em 1960, os *Penetráveis* (labirintos com ou sem placas movediças nos quais o espectador penetra, cumprindo um percurso) criavam uma espécie de jardim abstrato, onde além de obras minhas havia o *Teatro Integral* de Reinaldo Jardim e o *Poema Enterrado* de Gullar. Agora, a necessidade de criar um ambiente tropical, do qual florescessem *Penetráveis*, também me veio como uma idéia de incluir nele obras de outros artistas: altar de Gerchman, caixa-viveiro de Pape, poema-objeto de Roberta Oiticica, objetos lúdicos de Serpa. Mas, infelizmente, só foi possível realizá-la, por vários motivos, incluindo os poemas-objetos de Roberta. O resultado, para mim, foi de absoluto sucesso quanto às possibilidades e às ocorrências aí verificadas: para entrar em cada *Penetrável* era o participador obrigado a caminhar sobre areia, pedras de brita, procurar poemas por entre as folhagens, brincar com araras etc. — o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar "pelas quebradas" da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro (lembro-me aqui de que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira com dois amigos meus, Raimundo Amado e sua esposa Ilíria, esta observou de modo genial: "Tenho a impressão de que estou pisando outra vez a terra" — esta observação guardei para sempre, pois revelou-me naquele momento algo que não conseguira formular apesar de sentir e que, concluí, seria fundamental para os que desejarem um "descondicionamento" social). Dois elementos, pois, importantes para mim na minha evolução contavam aqui de modo firme: o primeiro seria o de criar ambiente para o comportamento, ambiente este que envolveria as "obras" e nasceria

em conformidade com elas; o segundo referente ao próprio comportamento do participador, baseado no seu contato direto com o tal ambiente, nas suas perceptivas globais que resultam no próprio comportamento. Não quero isolar aqui as experiências sensoriais, vivenciais etc.; este seria o lado esteticista da coisa; quero é dar um sentido global que sugira um novo comportamento, comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas. O ambiente é propositadamente antitecnológico, talvez até não-moderno nesse sentido: quero fazer o homem voltar à terra — há aqui uma nostalgia do homem primitivo. Esse caráter já era, nas obras isoladas, sugerido: coloquei aqui dois *Penetráveis*, nos quais estão presentes o problema do mito (característica do coletivo) e o da absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética do nosso mundo. No *Penetrável* maior, o participador entra em contato com uma multiplicidade de experiências referentes à imagem: a táctil, fornecida por elementos dados para manipulação, a lúdica, e puramente visual (*patterns*), a do percurso (o "pisar" também estaria incluído na táctil), até chegar ao fim do labirinto, no escuro, onde um aparelho de televisão (receptor) encontra-se ligado permanentemente: é a imagem que absorve o participador na sucessão informativa, global. Considero isto como um exercício experimental da imagem, a tomada de consciência, pela experiência de cada um que penetre aí, de que o mundo é uma coisa global, uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos (Pedrosa). Estas obras são obras de transformação pelas quais pretendo chegar ao outro lado do conceito de antiarte — à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito do viver, onde o que é secreto agora passa a ser revelado na própria existência, no dia-a-dia.

Os poemas-objetos de Roberta são como que inscrições no material que lhes dá a completa significação — a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objetos, entretanto, pedem um *lugar* (isto já acontecia nos não-objetos de Gullar, de outro modo), um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto no seio dele. Esta relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser "escondido" ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objetos, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc.). O subjetivo, a mensagem, a revolta encontram-se presentes, aqui, num novo contexto experimental.

Dessas premissas, resolvi verificar as reações, sensações, experiências no decurso da exposição; descobri algo importante: a informação estava contida na própria ambientação; as obras, se isoladas em seco, não comunicariam com a plenitude do seu sentido; o ambiente criado não era pois algo gratuito, superficial ou decorativo como poderia parecer aos menos avisados, mas a completação dessas obras. Por isso é que, dizia eu, certas obras pedem um ambiente; p.ex., o altar de Gerchman, obra em si magnífica, ficou perdida, sem a mínima informação que pudesse introduzir a ela o participador. As proposições novas de Gerchman exigem um comportamento do participador: ajoelhar, entrar dentro e carregar estruturas (nova obra ainda desconhecida do público) etc., aliás já começara ele isto com as marmitas, feitas para serem transportadas de um lado para outro. Mas, para que alguém delas participe, é preciso uma introdução que não pode ser somente verbal, terá que ser total, ambiental. Para isto, a meu ver, cada obra deverá exigir uma introdução diferente.

Dezembro 1967

APARECIMENTO DO SUPRA-SENSORIAL NA ARTE BRASILEIRA

Tal como aconteceu com a pintura, a escultura transformou-se, saiu do velho condicionamento a que estava submetida, quebrando a base, saindo para a mobilidade, e transformando-se num produto híbrido, o objeto, no qual desembocou também a pintura. Tudo o mais derivado de escultura e pintura conduz ao objeto, que é, portanto, um caminho, uma passagem para esta nova síntese. A palavra, o poema (tal como se verificou na experiência neoconcreta brasileira), em uma de suas possibilidades, depurou-se aparecendo aí o poema-objeto. O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participador, mas sim a *derrubada de todo condicionamento* para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador — seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como "exercício experimental da liberdade". É inútil querer procurar um novo esteticismo

pelo objeto, ou limitar-se a "achados" e novidades pseudo-avançadas através de obras e proposições. Quando criei e defini a idéia de Nova Objetividade, foi para definir um estado característico dessa evolução verificada nas vanguardas brasileiras, não para estratificar conceitos e criar novas categorias: o objeto e arte ambiental. A obra de Lygia Clark, primeiro na transformação do quadro anunciando o fim do mesmo, e depois com a magnífica descoberta do "Bicho" transformando e liquidando a escultura, daí criando as mais ousadas proposições criativas, é decisiva para a compreensão desse fenômeno entre nós, o mais importante e significativo da arte brasileira. As proposições que surgem, ora lançam mão do objeto (palavra, caixa etc., indo a todas as modalidades, até à "coisa" e à "apropriação"), ora do ambiente, absorvendo, catalisando seus elementos, mas visando à proposição em sua essência. Aliás, diga-se de passagem que quando tomei conhecimento do "ambiente" (de 1960 para cá), sempre considerei o "objeto" como uma de suas ordens (daí os *Núcleos, Penetráveis, Bólides, Parangolés* e as "manifestações ambientais" — ordens para um todo, já procurando a *proposição vivencial* de hoje). Não quer dizer aqui criar uma estética do objeto ou do ambiente; este seria um lado menor do problema, que pode tomar certa importância, mas limitada ao espaço e ao mesmo tempo nessa evolução. O que importa, ainda, é a estrutura interna das proposições, sua *objetividade*. O conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, *diluir* as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma idéia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior — esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio "fazer" da obra seria violado, assim como a "elaboração" interior, já que o verdadeiro "fazer" seria a vivência do indivíduo.

Cheguei então ao conceito que formulei como *supra-sensorial*. Nesta nota seria difícil defini-lo em todo o seu vigor —

pretendo em breve publicar um texto sobre o assunto: "À busca do supra-sensorial". É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado — não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da "percepção total", levar o indivíduo a uma "supra-sensação", ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Isto implica uma série de argumentos impossíveis de serem aqui discutidos: de ordem social, ética, política etc. A primeira experiência efetiva neste sentido, em grupo, está sendo organizada em conjunto: além de mim, Lygia Pape com a proposição da "semente", onde descobre a improvisação e a expressividade corporal como introdução à criação, como um convite ao gesto e ao ritmo: a redescoberta do corpo-expressão — o poeta Raimundo Amado, numa experiência inédita com palavra e som e a ação daí decorrente — Lygia Clark com seus "capacetes sensoriais" buscando o que chama de "vivência infra-sensorial". Nas minhas proposições procuro "abrir" o participador para ele mesmo — há um processo de "dilatamento" interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador — a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato, a audição etc., mas não para "constatar" pelo processo estímulo-reação, puramente limitado ao sensorial como no caso da arte Op — ao propor e apontar um dilatamento interior no participador, visa já o supra-sensorial. A estabilidade supra-sensorial seria a dos estados alucinógenos (por uso de drogas alucinógenas ou não, já que as vivências supra-sensoriais, de várias ordens, conduzem também a um estado semelhante; a droga seria o estado clássico exemplificado do supra-sensorial) e, completando a polaridade, o estado complementar, ou seja, não-alucinógeno. Isto é algo a ser discutido longamente em outra parte, suscetível que é de despertar paixões pró e contra. Toda essa experiência em que desemboca a

arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrindo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento — não se iludam, pois seremos tachados de loucos a todo instante: isto faz parte do esquema da reação. A arte já não é mai instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo "supremo", inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como *emoção* direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio. Uma coisa é definitiva e certa: a busca do supra-sensorial, das vivências do homem, é a *descoberta da vontade* pelo "exercício experimental da liberdade" (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre. Aqui, só as verdades contam, nelas mesmas, sem transposição metafórica.

4 de março de 1968

Da idéia e conceituação de Nova Objetividade, criada por mim em 1966, nasceu a *Tropicália*, que foi concluída em princípios de 67 e exposta (projeto ambiental) em abril de 67. Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas (ver catálogo das exposições Nova Objetividade Brasileira no MAM — abril 1967). A conceituação da *Tropicália*, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do *Rei da Vela*) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. *Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente "brasileira" ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do *Parangolé* em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas,

anônimas, nos grandes centros urbanos — a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc. *Parangolé* foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de idéias universalista (volta ao mito, incorporação sensorial etc.), da conceituação da Nova Objetividade e da *Tropicália* (ver monografias sobre *Parangolé*, de 1964: *Bases Fundamentais* e *Anotações*, lançadas na exposição Opinião 65 no MAM do Rio, onde aliás se deu a primeira manifestação com as capas e tenda *Parangolé*, com participação de samba e passistas e ritmistas da Mangueira). Ver também a revista *GAM* nº 6 para mais completa informação sobre *Parangolé* e o que chamo "arte ambiental" ou "antiarte". Na verdade, para chegar-se a entender o que quero com Nova Objetividade e *Tropicália*, posteriormente, é imprescindível conhecer e entender o significado de *Parangolé* (coisa que aliás muito mais depressa entendeu o crítico londrino Guy Brett quando escreveu no *Times* de Londres ser o *Parangolé* "algo nunca visto", que poderá "influenciar fortemente" as artes européia e americana etc.). Com a *Tropicália*, porém, é que a meu ver se dá a completa objetivação da idéia. O *Penetrável* principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas (numa entrevista com Mário Barata no *Jornal do Comércio* a 21 de maio de 67, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas "quebradas" do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas; outra vivência: a de "estar pisando a terra" outra vez). Ao entrar no *Penetrável* principal, após passar por diversas experiências táctil-sensoriais, abertas ao participador, que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás, este *Penetrável* deu-me permanente sensação de estar sendo devorado (descrevi isto numa carta pessoal a Guy Brett, em julho de 1967), é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. O problema da imagem é posto aqui objetivamente — mas sendo ele universal, proponho também esse problema num contexto típico nacional, tropical brasileiro. Propositadamente quis eu, des-

de a designação criada por mim de *Tropicália* (devo informar que a designação foi criada por mim, muito antes de outras que sobrevieram, até se tornar a moda atual) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética Pop e Op, internacionais, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas. Mesmo na exposição Nova Objetividade podia-se notar isto. Perguntava-me então: por que usar *stars and stripes*, elementos da arte Pop, ou retículas e imagens de Lichtenstein e Warhol (repetição de figuras etc.) — ou, como os paulistas ortodoxos, o ilusionismo Op (que aliás poderia ter raízes aqui, muito mais que a arte Pop, cuja imagética é completamente inadmissível para nós)? Na verdade, porém, a exposição Nova Objetividade era quase que por completo mergulhada nessa linguagem Pop híbrida para nós, apesar do talento e força dos artistas nela comprometidos. Por isso creio que a *Tropicália*, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade, quis eu com a *Tropicália* criar o *mito da miscigenação* — somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo — nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disto que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio. E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) — enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos

por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem — sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem a isso. Cheguei então à idéia, que seria a meu ver a vivência principal e fundamental da conseqüência das formulações anteriores — *Parangolé*, Nova Objetividade e *Tropicália*: é o Supra-sensorial, que apresentei no Simpósio de Brasília em dezembro de 1967, promovido por Frederico Morais, num artigo intitulado "Aparecimento do Supra-sensorial". Esta formulação objetiva certos elementos de dificílima absorção, quase impossível consumo, o que, espero eu, consiga colocar os pontos nos ii: é a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós, da intelectualidade que predomina sobre a criatividade — é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado. Em um artigo longo que estou preparando, "À Busca do Supra-sensorial", todos esses problemas são postos e propostos: o velho da "volta ao mito", o da cultura nacional, a supressão definitiva da "obra de arte" (transformada em consumo na estrutura capitalista), o da criatividade no plano coletivo em oposição ao condicionamento vigente, o do uso das drogas alucinógenas no plano coletivo (inclusive mostrando a grande diferença desta proposição aqui para a de Timothy Leary e adeptos nos EUA), o dilatamento da consciência individual para o plano criativo, a incomparável diferença da expressividade do negro em relação ao branco intelectualmente, criação do mito brasileiro da miscigenação. Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal.

novembro de 1966

SITUAÇÃO DA VANGUARDA NO BRASIL (Propostas 66).

Se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (Nouveau-Realisme) etc.

Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal. Isto é algo que já se sabe muito e não interessa discutir aqui.

Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma "nova objetividade", e creio ser esta a tendência específica na vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo "obra", que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa Nova Objetividade, que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de "pintura" ou "escultura", mas ordens ambientais, o que se poderia chamar "objetos". Já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do

princípio, das descobertas de estruturas primordiais, mas essas descobertas como que se tornaram habituais e se dirige o artista mais ao estabelecimento de ordens objetivas, ou simplesmente à criação de objetos, objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulha de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. Não me refiro à minha experiência em particular (negação do quadro, criação ambiental de *Núcleos, Penetráveis* e *Bólides, Parangolé*), mas também ao que posso verificar nas diversas manifestações daqui. A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de "proposições para a criação", que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da "arte", pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se trata mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista — tudo isto é espúrio! O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de "experimentar", de deixar de ser espectador para ser participador. Ao artista cabe acentuar este ou aquele lado dessas ordens objetivas. Não interessa se Gerchman, p. ex., usa figura pregada em caixas, ou se Lygia Clark usa caixa de fósforos ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman, as de marmitas-objetos para que o indivíduo carregue, ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas. Poder-se-ia chamar a isto de "novo realismo" (no sentido em que o emprega Mário Schemberg, p.ex., e não no de Restany), mas prefiro o de "nova objetividade", pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas "apropriações", p.ex., ou nas experiências pop-cretas de Cordeiro) ou à criação de objetos mais generalizada entre

nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou ser solicitado a isso). No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de superproduções como os americanos, podemos com *élan* criar essa Nova Objetividade, que é dirigida principalmente por uma necessidade construtiva característica nossa (ver a arquitetura, p.ex.) e que tende, a cada dia, a definir-se mais ainda. O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova "fundação do objeto", advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavaletes e da escultura, para a procura de uma "arte ambiental" (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de "antiarte").

Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite, são características fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensa a maioria das nossas ilustres vacas de presépios da crítica podre e fedorenta.

CRELAZER

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um "criador".

Que é ou quem poderia ser um criador? Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser "o criador"? Talvez, por que não?, mais do que muito fresco que anda pintando por aí. Claro — depende de como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer. Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

Sim, hoje ainda há o esteticismo da Pop, ou da Op, da Minimal e também do *happening*. Os que não se defrontam com o *Crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um "pensamento" que vem *a priori* sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a "loucura branca" européia.

O *Crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer? — não sei, talvez os dois, talvez nenhum. Os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão: é a burrice que predomina na crítica d'arte — por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supra-estados cannabianos, se bem que não me interessa essa identificação aqui.

Adeus andorinhas da crítica, ou das casas, ou das frases feitas boas e bonitas — hei, levante-se vagabundo, nem só de

preguiça vive o homem, mas o lazer-prazer é lícito, como é deitar e ler jornal, beijar com sofreguidão (quero já meu amor perto de mim, apertando-me a mão, palma-a-palma, oh, porque está tão longe, não veio) que cidade, a distância é o não lazer, se bem que andar possa ser o lazer, na chuva, mas beijar também o é, no encontro. E, pode-se ir mais longe, mas quero, por enquanto, concentrar-me no lazer, que no amor é o beijar, mais imediato.

Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo. Coitados dos que crêem, vai ver que jazem crendo, num espasmo, mas é que essa transespasmoação não interessa mais: e ainda a projeção (poderia ser uma projerecção) no lá, o plá místico, mas a meditação do lazer é mais que isso, porque talvez seja a onda, como a do mar, do mesmo mar, criada pelos ventos sobre ele, mas que são vistas-vividas em tantos modos quantos os que nascem de mim, de você e do mundo grande de gente que não vemos, mas que existe. Quero viver! mas não quero crer! não quero que a vida me faça de otário! sim, porque crer é projetar-se de si mesmo no nada, *néant*. Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor!

As possibilidades do Crelazer

A experiência da Whitechapel confirmou-me muita coisa, derrubou outras, e me conduz à meta "do que pensar" e "de para onde ir" — primeiro à revitalização dos primeiros "penetráveis" e "núcleos" (de 1960 em diante) — depois à definitiva transformação do "mundo das imagens" do abstrato-conceitual (derivado dos conceitos neoconcretos) até a *Tropicália*, onde esse repertório da "imagem" como tal se consolida na consciência dele mesmo, numa síntese, e se supera para um novo sentido onde o que era "aberto" se torna "supraberto", onde a preocupação estrutural se dissolve no "desinteresse das estruturas", que se tornam receptáculos abertos às significações. Toda a concepção do *Éden* se inicia nisso: na transformação de uma síntese imagética, a *Tropicália*, passando pela formulação do Supra-sensorial, até a idéia de *Crelazer*, que teve sua primeira conflagração com a *Cama-Bólide* e com os bólide-áreas, feitos desde 1967 — na verdade, dentro da *Cama-Bólide*, pude conceber a semente

de tudo o que se ergueu depois, no *Éden*, e a realização do mesmo na Whitechapel, em fevereiro de 69. O *Éden* não está submisso entretanto a uma forma acabada, mas à proposição permanente do *Crelazer*. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras — a idéia da construção do *Barracão* se ergue mais uma vez como uma possibilidade urgente, como a consolidação de um *pensamento torre*, espinha dorsal do que chamo *Crelazer*. Na experiência whitechapeliana as sementes do *Éden* propunham "visões" ao *Crelazer;* a cama-bólide onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de água, *Iemanjá*, de folhas, *Lololiana,* de palha, *Cannabiana*. Ainda pela areia chega-se à areia limitada em área no bólide-área 1, e ao feno no bólide-área 2, onde se deita como se à espera do sol interno, do lazer não-repressivo. A tenda preta enigmática concentra o *esconder-se*, como um ovo, e dentro a música de Caetano e Gil não é uma imagem superposta, mas uma nova relação do mundo escondido, um "sentido" que se alia ao tato, mas sem se erguer em "imagens tácteis" como no penetrável táctil-sensorial da *Tropicália* (havia lá uma série de elementos tácteis que culminavam pelo trajeto no escuro rumo à TV permanentemente ligada, uma síntese da imagem quando se inter-relacionavam) — nessa tenda preta uma idéia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos. O mesmo diria em relação aos penetráveis — cabines *Tia Ciata*, em cujo interior a luz vermelha criada pela filtração da luz exterior através do plástico envolvente se mistura ao incenso que se queima ao deitar-se no chão de espuma, e no *Ursa* onde se penetra girando a porta-parede e se encaixando dentro das cobertas-saco e telas de náilon, deitando: o espaço-casa propõe um novo mundo-lazer. Para o fim, reservo dois núcleos de lazer, no *Éden*, que a meu ver levam a planos mais avançados, indicam um futuro mais incisivo: 1) *a área aberta do mito*, que se constitui num cercado circular vedado por uma treliça de duratex (o plano inicial era o de uma treliça de metal coberta por trepadeiras vivas — esse plano é o que prefiro), no chão o tapete cuja sensação quente sucede à areia — a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo "seu": não há "pro-

posição'' aqui — estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de ''fundar'' o que não existe ainda, de se *autofundar*; 2) os *Ninhos*, no fim do *Éden*, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria ''aninhar-se'', ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades — o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o *autofundar* já mencionado e o *supraformar* nascido aqui no ninho-lazer, onde a idéia de *Crelazer* promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-máter.

Barracão

— formulação da idéia de *Parangolé* em 1964: *raiz raiz* brasileira ou a fundação da *raiz Brasil* em oposição à folclorização desse *material raiz* — a folclorização nasce da camuflagem opressiva: ''mostrar o que é nosso, os nossos valores...'' — a afluência da arte primitiva etc. — *Parangolé* se ergue desde 64 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como *estrutura não-opressiva*, como revelação de uma realidade *minha-raiz* — Jerônimo, na foto vestindo a capa (Aterro, 1967), revela toda uma síntese: é inexplicável o que se passa aí: o modo com que *se veste na planta e veste a capa* é dado pela posição gestual-facial que expressa mais do que um simples ''posar'': é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma ''imagem Brasil'': é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma *cultura em formação*: digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura, em oposição ao caráter por que se designa habitualmente algo cultural — certo sentido, e muito, é anticultura porque propõe a demolição do que é opressivo: a cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado, se bem que possibilidades de reinformação possam ser tiradas daí — mas, no contexto geral, toda a parafernália cultural-patriótico-folclórica-nacional é opressiva — *Parangolé* é a descoberta da *raiz-aberta* pela primeira vez — *Tropicália* (a imagem-estrutura) e *Barracão* (comportamento-estrutura)

são as evoluções naturais disso ou o projeto da raiz-Brasil → a fecundação universal da raiz-Brasil: as possibilidades culturais intransferíveis se expressam através de estruturas puramente universais → a busca imediata para o que denominei *Parangolé coletivo* (redundância, já que *Parangolé* desde o início propunha o coletivo como condição inerente); *propor propor* já em 1966-67 era a condição primeira de tudo: *Tropicália* foi a proposição de uma condição aberta e descoberta dessa *raiz-estrutura-proposição* de um completo ambiente-comportamento — a idéia de *Barracão* absorve, como o super-mata-borrão, no que chamo comportamento-estrutura: a descoberta do *Crelazer* como essencial à conclusão da participação-proposição: a catalisação das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas.

L D N

Célula-comportamento → a impossibilidade de as chamadas de ''representação'' emergirem como algo → vivo a coisa-viva em si, na sua *célula-ela*, que se manifesta no comportamento que é o criador da vida e do mundo → célula de quê? célula, o que se multiplica no desconhecido, no não-formulado, pois como posso formular o comportamento individual? se a célula é aí o ''estar no mundo, que é ser, viver'' → vida-mundo-criação, são velhas distinções que são uma célula: o comportamento, que realmente agora, nisto, cria a multiplicação ou expansão celular → faço a célula-matriz do *Barracão*; mas o comportamento e o crescimento dela é que formarão a célula-mãe, insubstituível — gente + tempo + a possibilidade de expansão → a idéia de forma e estrutura não existirá: o passado de ''necessidade estrutural'' cresce para o agora de ''existência ou não'': algo espreita a possibilidade de se manifestar e aguarda → ultraguarda.

A OBRA, SEU CARÁTER OBJETAL, O COMPORTAMENTO

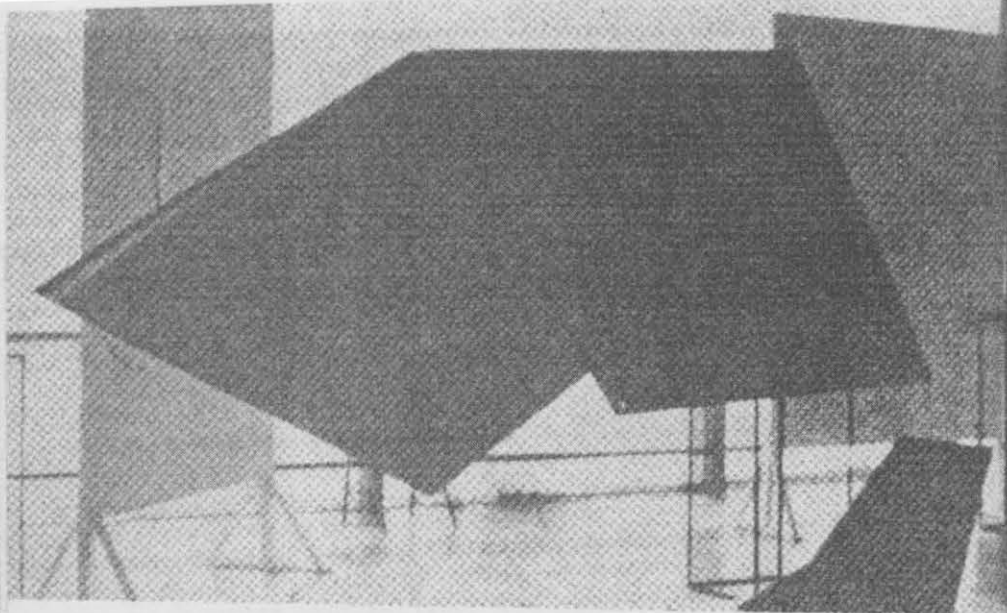
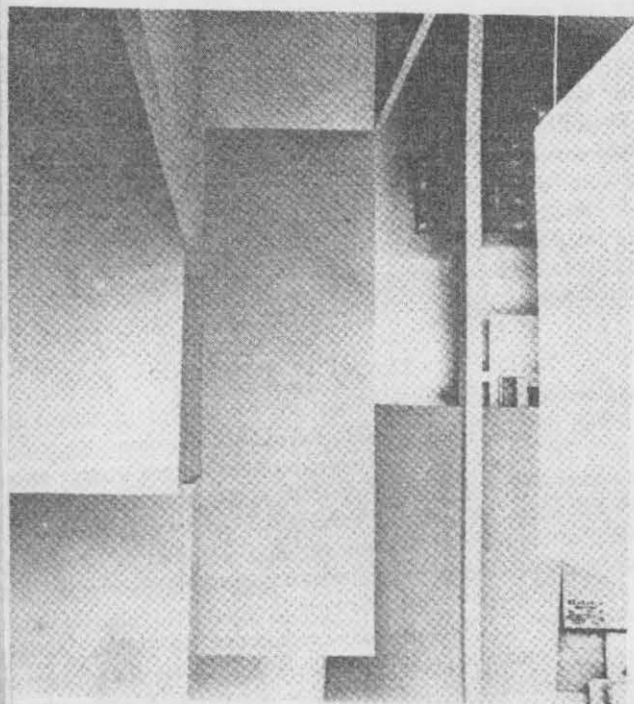
LONDRES (Especial para a *GAM*) — A insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é hoje em dia flagrante e trai, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista. Lembro-me de como Mondrian, por exemplo, é injustiçado ao ser colocado tão esteticamente dentro de vidro, em larguíssimas molduras inteligentemente boladas para suas obras, em lindas salas como um acadêmico cafona qualquer.

Talvez não tenha Mondrian deixado nenhuma específica instrução quanto a isso; mas, quando vemos as fotos de seu ateliê em Nova Iorque, com a ambientação que criara para a condição, para o nascimento de cada obra sua, vemos que estas "viviam" muito mais ali, antes de entrarem no consumo "cultura-comércio" em que se transformaram posteriormente, guardadas delicadamente atrás de grossos vidros em salas atapetadas etc. Por que então, para sermos fiéis ao pensamento do artista, não se reconstituem os seus ambientes pelas fotos? Seria mais lógico, mas menos rentável, talvez.

Hoje, com as proposições de uma arte-totalidade, torna-se cada vez mais impossível essa separação ou adaptação posterior de tais idéias, cada vez mais radicais, às estruturas de museus ou galerias — cultura e consumo — a que não interessam experiências que não se possam reduzir a isso. E, a cada dia, estas se tornam mais complexas e irredutíveis, donde se vê que os que devem mudar são eles, ou esse conceito acadêmico de cultura, ambivalente já na origem mas perfeitamente aberto à condução que se lhe queira imprimir. Pergunto eu, como se reconstituirão as obras ambientais de Fontana, recentemente falecido? Em salas? (nos ambientes brancos, as peças se situam na sala e o espaço entre elas funciona como parte delas virtuais, por onde se caminha). Mas então seria preciso um enorme museu para isso.

Agora, com o tempo e as novas experiências, outro problema bem mais grave aparece: o do recinto-obra, indeslocável pela sua natureza, ou seja, o lugar-recinto-contexto-obra, aberto à participação, cujos significados são acrescentados pela participação individual nesse coletivo. Já se vê que a velha sala de museu, eclética, dando para outra onde se exibe outra "obra completa" etc., não dá mais pé. De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das velhas categorias de arte, para o da proposição aberta, o caminho foi grande e chegamos como que ao oposto do que ele se propunha: na verdade Mondrian, e Schwitters com seu *Merzbau*, propunham a casa-obra como a realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria a mais universal possível (ortogonal de Mondrian), levando a um comportamento adequado aí adquirido, ou que fosse o resultado de um comportamento estético na vida (o bricolar coisas achadas fazendo o ambiente no *Merzbau* de Schwitters) — ambos propunham então o Éden, ou seja, apelavam ao prazer de viver esteticamente. Mas Mondrian introduzia, também de modo ambivalente, a contradição disso: sua proposição que hoje nos interessa: totalidade-obra; o que não interessa: aplicar estruturas-obra sobre um contexto; mas a estrutura-ortogonal Mondrian poderia ser a máter-matriz para a assimilação ambiental do quadro e sua transformação, como também um elemento para a descoberta inicial de um novo contexto para a nova obra-contexto, que já não possui o caráter limitado de uma "obra" e tenderia a se tornar a peça-obra-privilegiada de antes, com caráter transcendental, constituindo-se o recinto para experiências abertas. Schwitters descobria a "construção aberta", derivada dos processos de colagem, dos *ready-mades* de Duchamp e da arquitetura de Gaudi, mas a obra resultante ainda era o "fim de um crescimento" ou a sua "parada". A proposição schwittersiana seria a de um contexto ou recinto-obra privilegiado, onde o artista bricolageria seus fragmentos achados (o "momento do acaso" de Pedrosa?): aqui a criação do recinto, hoje, seria o oposto do

que propunha Schwitters: não privilegiar, condicionar a vivência ou o sentido de um recinto, mas dar-lhe aberto (como a *Cama-Bólide*) para a construção dele pela vivência participativa. Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso. Está claro que a "ideação" anterior substitui a "fenomenação" de hoje. O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como conseqüência. A obra antiga, peça única, microcosmo, a totalidade de uma idéia-estrutura, transformou-se, com o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento (onde incluo a idéia de *probjeto* de Rogério Duarte): estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos aos significados, não uma "visão" para um mundo, mas a proposição para a construção do "seu mundo", com os elementos da sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso. A liberdade com que se manifestam, hoje, no mundo, as formas dessas proposições, é a cada dia crescente; a idéia de um recinto-obra volta a ser checada, mas não mais como uma invasão estrutural no mundo dos objetos, mas como criação nesse mundo de recintos-experiências, abertos às significações, que nascem nas participações individuais. Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo, como *Crelazer*). Então o conceito de casa-total, ou recinto-total, poder-se-ia substituir pelo de recinto-proposição, ou *probrecinto*. Os "estados de repouso" seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a "dispersão do repouso", que seria transformado em "alimento" criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao lazer-fazer não interessado. O modo

Jerônimo da Mangueira, P5 Capa 5 (1964).

Relevo Espacial 3 (1960).
Vermelho.
(Foto: Lygia Pape)

Detalhe de Núcleo n.º 6
(1960-3).
Amarelo.
(Foto: José Oiticica Filho)

GUY BRETT
Londres, 1969

"A participação do espectador" como todos os outros rótulos em arte tem o frio apelo de uma expressão facilmente usada. E já tem sido friamente colocada em prática por alguns artistas; quero dizer da frieza de todos estes objetos e eventos onde a contribuição do espectador é puramente mecânica, onde ele é apenas um receptor passivo de algum efeito preconcebido, ou reciprocamente, nestes que são arbitrários, onde não há potencial para se estabelecerem relações. O que realmente diferencia os artistas brasileiros mais originais, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, é o interesse deles pela pessoa humana em sentido completo. Lygia Clark tem falado de "ser consciente de novo sobre os gestos e atitudes na vida cotidiana". A necessidade de realizar isto e comunicá-lo, levou-a uma idéia extraordinária de "escultura". Suas "obras" são apenas instrumentos, que, em contato direto com uma pessoa, tornam-se um meio de focar as suas sensações de sentir-se vivo, enquanto as vivencia. Por exemplo, em um trabalho você calça uma luva pesada e pega várias bolas como as de pingue-pongue, de tênis, de gude etc. Sua mão torna-se lenta e mole, e você subitamente sente a realidade de segurar e tocar coisas diferentes. Lygia Clark está sempre fazendo voltar às origens sua percepção sobre o aspecto exterior das coisas, de modo que você tome consciência de seu próprio corpo.

Esta exposição de Hélio Oiticica cobre o período de dez anos de seu trabalho, durante os quais ele tem radicalmente aprofundado as possibilidades acerca da participação do espectador — sempre dentro da zona de uma sensibilidade poética diferente da de Lygia Clark. Os primeiros trabalhos, os *Núcleos*, apesar de o espectador penetrá-los, são essencialmente visuais. Daí Oiticica, em processo muito excitante, gradualmente expande esta cor para os outros sentidos. Em lugar de meramente contemplar a cor, você agora mergulha suas mãos dentro dela, pesa-a, sente-a, põe-na em volta de seu corpo e veste-se nela. Uma maravilhosa sensação de expansão surge ao sentir-se liberado do domínio da sensação visual. Tendo levado estas experiências a um alto grau de intensidade, Oiticica, em seu recente trabalho, especialmente em *Éden*, resolveu-os, tornando-os menos particulares e mais universais, de maneira tal que o espectador só começa a habitar o seu trabalho com sua própria imaginação.

O trabalho de Oiticica não se constrói a partir de relações formais. Seu modelo-guia é o *Núcleo*, o centro de energia. Pode ser um garrafão cheio de terra e tijolo moído, capas que cobrem o corpo, ou nos *Ninhos*, em que você deita na área do *Éden*. Intimamente ligada à idéia do *Núcleo* está a idéia de proteção, de abrigo, as quais novamente incluem ambas as substâncias e o ser humano, fazendo uma espécie de solidária troca espiritual entre as duas.

MAGIA

Estes aspectos já são bem claros mesmo no seu primeiro projeto ambiental, "Projeto Cães de Caça": é uma maqueta para espaços arqui-

tetônicos reais e não espaços práticos, triviais, mas espaços de fantasia e memória infantil abstraídos e sintetizados: alturas, espaços afunilados com paredes e pisos coloridos, passagens, esquinas, cantos secretos, quartos com ambiência sagrada, descida a espaço subterrâneo que se assemelha a uma tumba.

Em toda obra inicial de Oiticica, o material e a cor têm uma miraculosa e preciosa existência. Os painéis em laranja dos *Núcleos* que você percorre são tão afinados, tão preciosos, que ampliam e espelham o refinamento de um e de outro. As mais estranhas e deliciosamente belas cores alinham o interior dos *Bólides-Caixas*. Algumas estão em superfícies escondidas, fora da vista, e são percebidas apenas pelo reflexo produzido. Estas caixas têm gavetas baixas e profundas. Ao abri-las, encontrâmos dentro terra ou pigmento puro. A presença de um elemento natural em um tipo de espaço onde geralmente guardamos pequenas coisas é quase enfeitiçadora. Constantemente, em outras partes das caixas encontramos pedaços de gaze e telas de náilon agarrados no interior, de maneiras as mais inesperadas, como se formassem teias e ninhos de cor.

Em todos os *Bólides-Caixas*, o espectador, ainda que convidado a explorá-los, é sempre mantido a certa distância. As maneiras de abri-los e manuseá-los são enigmáticas e seus interiores são tão misteriosos como o interior de uma caverna. O *Bólice-Vidro*, com um buraco escuro rodeado de terra, tem uma tampa removível e garrafão com tijolo moído e socado e pigmento vermelho, como se tudo estivesse encapsulado. E em 1964, Oiticica estende esta idéia para desta vez encapsular a pessoa humana em circunvoluções, com diferentes materiais: pedaços de pano, bolsos que contêm pacotes de pigmentos vermelhos ou terra para ser tocada.

MANGUEIRA

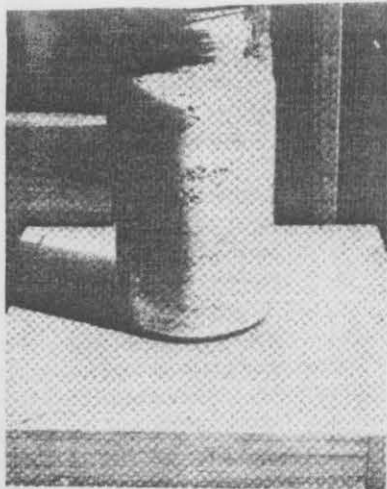
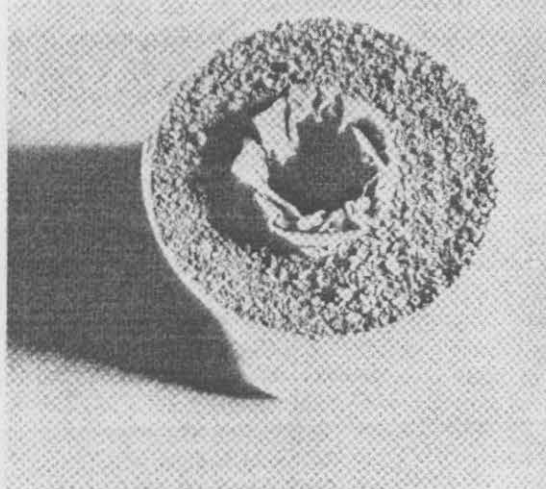
Percebendo o efeito de vestir uma pessoa com estes mesmos materiais, Oiticica criou uma nova visão de como o ser humano e uma obra de arte podem integrar-se. Neste mesmo tempo passou a freqüentar Mangueira e, como disse Mário Pedrosa, foi uma "iniciação penosa" para um estranho acostumado à cultura industrial de arranha-céus à beira-mar. Oiticica despertou para um mundo que o atraía profundamente. Outras pessoas, em contato com as favelas do Rio, as vêem de maneiras diferentes: para muitos elas nada mais são do que comunidades repugnantes e caóticas que devem ser banidas do espaço urbano. Para outros, parecem cenas pitorescas. Oiticica, em lugar de visitante, passou a ser um habitante de lá, e apesar de não saber em detalhes de suas experiências, creio que existem três aspectos de Mangueira que vieram influenciar sua arte e seu pensamento. Primeiro o samba, que é o mito coletivo de Mangueira, uma dança "praticada" durante todo o ano em lugar específico, a quadra, pelo prazer de sambar e isto basta; a relação social do povo de Mangueira entre eles mesmos e com a sociedade lá fora; e a arquitetura de Mangueira, as casas que as pessoas constróem para elas mesmas, feitas com sobras de material industrial recolhido (muitas vezes anúncios inteiros de Coca-Cola), aos quais elas adaptam livremente suas necessidades e imaginação.

Se na sociedade de Mangueira Oiticica experimentou um alto nível de comunicação humana, o significado das ações humanas, isto simultaneamente o fez consciente do isolamento do artista e sua obra na cultura européia do Rio. Ele viu também o choque entre as favelas e a cidade moderna, que inevitavelmente transforma jovens de Mangueira em marginais. Sob a influência de Mangueira, o intenso prazer visual dos seus primeiros *Bólides* e *Capas* não desaparecem, mas perdem sua distância aristocrática. Os mesmos materiais aparecem em um contexto que aprofunda e amplia seu significado metafórico, e o espectador pode participar mais plenamente da metáfora reveladora.

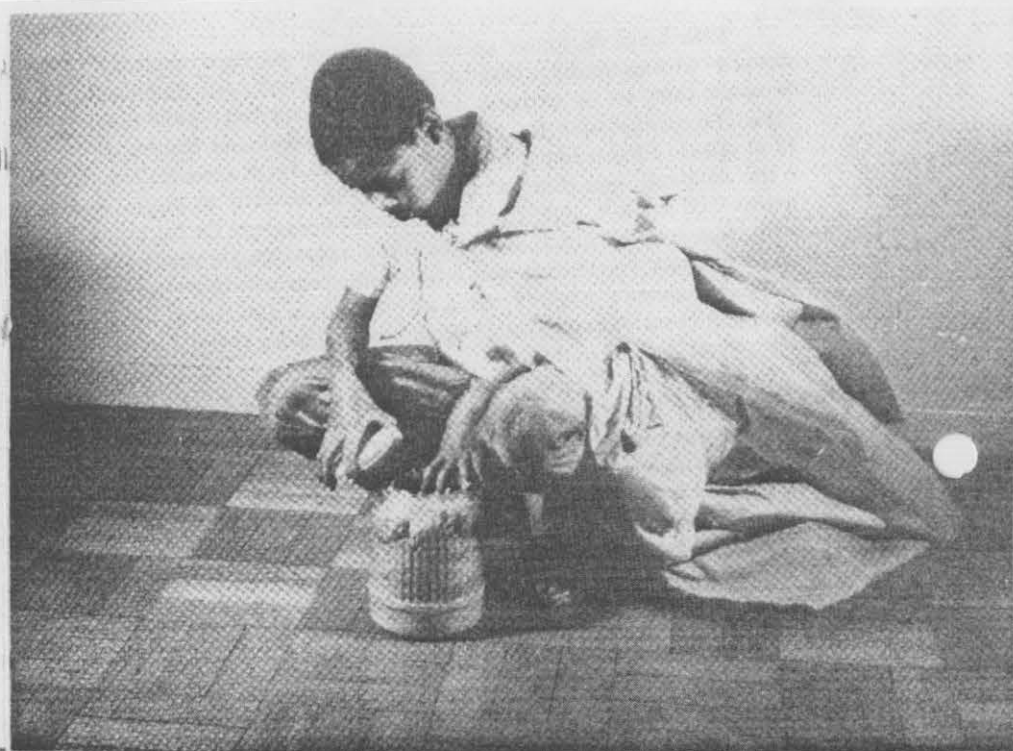
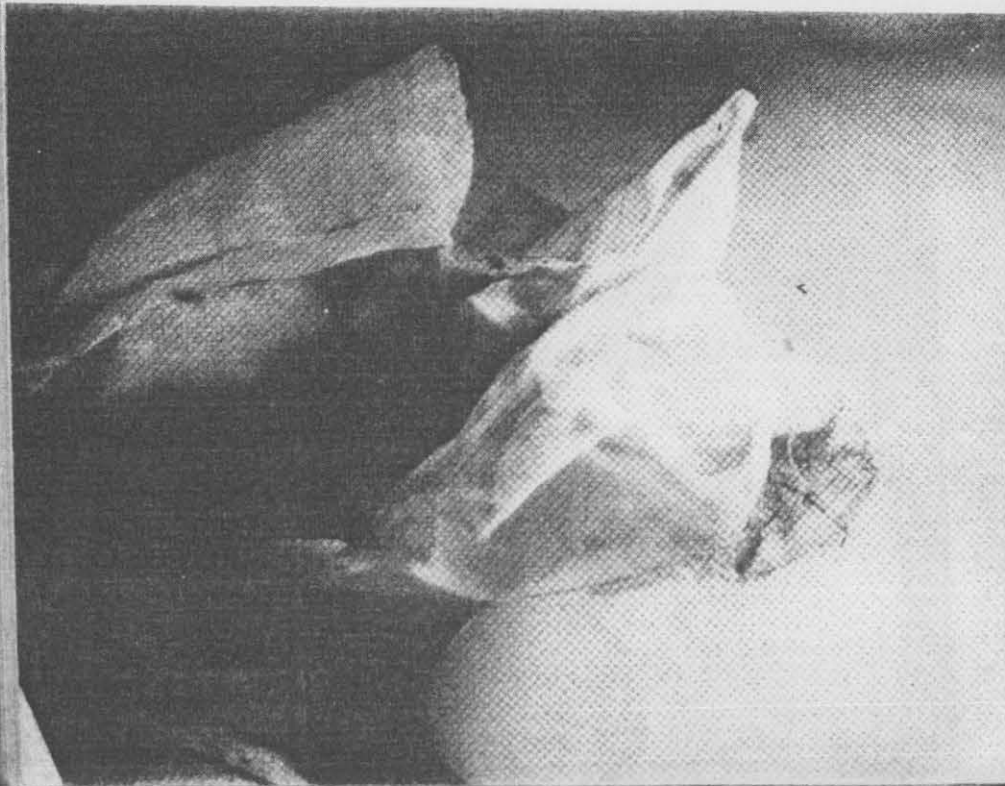
O espaço interior dos *Bólides* é perturbado. Na caixa dedicada a Cara de Cavalo (um marginal de Mangueira amigo de Hélio e que foi morto pela polícia), um saco transparente de pigmento pesado e leve ao mesmo tempo, e que tem palavras impressas em cima, está colocado sobre grade de ferro no fundo de uma caixa envolvida por fotografias de jornal, de um corpo perfurado de balas, o de Cara de Cavalo. O espectador é encorajado a aproximar-se desses objetos com uma espécie de reverência, que nada tem a ver com os símbolos convencionais de respeito, e torna-se consciente de seus atos à medida que a caixa desperta nele analogias com outros momentos em que ele ternamente explorou coisas. Em outro belo e marcante trabalho, você só descobre o interior — existe lá a foto de um homem morto no fundo da caixa — levantando-se, por meio de tiras de pano, uma caixa pesada com terra. A analogia com enterro é clara, mas creio que a sutileza metafórica desta caixa vem em parte de um deslocamento da sensação de realidade: baixando-se a caixa de terra sobre o corpo representado por uma fotografia sob uma placa de vidro.

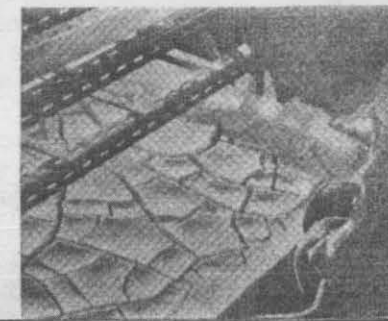
O significado metafórico das *Capas* também se aprofunda. Torna-se mais diversificado, os materiais variados parecem brotar imediatamente como eloqüentes apêndices do corpo. Refletindo e exaltando coisas da Mangueira, alguns são leves e aéreos (o que traz a legenda "Estou Possuído" em uma tira longa), outros são austeros e duros de carregar, como o que se refere à fome, que tem pesados sacos de aniagem pendurados no corpo com pedaços de corda.

TROPICÁLIA

Com sua atenção voltada para o ambiental, Oiticica parece considerar o *Bólide* não como um objeto fabricado mas como um processo sintetizante, um processo de aproximar-se das caixas e estar atento a elas. Ele começou a "apropriar" os *Bólides* não anotados na vida cotidiana. Por exemplo, ele tomou uma caixa de madeira para carregar cimento que é usada por dois trabalhadores, uma cesta de ovos feita de arame, um tonel de combustível aceso — a apropriação que retorna ao cerne da idéia do *Bólide*, a nuclear bola de fogo num lampejo de reconhecimento poético, a "lata de fogo é usada em toda parte", escreve o artista", "como sinalização de estradas à noite — e é o trabalho que escolhi pelo anonimato de sua origem — ele existe por aí como uma espécie de 'propriedade coletiva'". Nada pode ser tão comovente como estas latas acesas à noite (o fogo nunca se apaga).

Bólide-Vidro 1 (1963). Terra.
(Foto: Desdémone Bardin)

Bólide-Vidro 4 (1964). Terra.
(Foto: Guy Brett)

Bólide-Vidro 5 (1965).
Homenagem a Mondrian.
Amarelo líquido.
(Foto: Hélio Oiticica)

Mosquito da Mangueira
usando P 1 Capa 1 e
abrindo Bólide-Plástico 1
(1966).
(Foto: Hélio Oiticica)

Oiticica manipulando
Bólide-Caixa 9 (1964).
(Foto: Desdémone Bardin)

Cientista examinando óxido
de titânio granulado usado
para extrair urânio da água do
mar.
(Foto: *UK Atomic Energy Authority*)

Esta idéia de tomar coisas parece agir em duas maneiras: uma óbvia e outra escondida. Oiticica parece ter tomado esta ambivalência e brincado com ela ao extremo no brilhante e complexo penetrável chamado *Tropicália*, que foi primeiramente instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no verão de 1966. Num aspecto, *Tropicália* é um ambiente que ruidosamente apresenta imagens tropicais, e seria muito fácil tomá-la superficialmente como uma peça de folclore brasileiro. Mas o nível secreto de *Tropicália* é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo, especialmente e talvez com a mais profunda de todas as imagens na completa escuridão, o global aparelho de tv ligado. O típico vira verdadeiro neste espaço mítico.

Penetrando *Tropicália*, o espectador chega a um beco-sem-saída, à escuridão. Ele é bombardeado com imagens, não apenas as visuais, mas imagens que ele descobre com todos os seus sentidos. Elas se definem como imagens por seleção e isolamento próprios e pela maneira como você é dirigido para elas. *Tropicália* é um clímax na obra de Oiticica. Depois que a fez ele esvaziou radicalmente seu trabalho deste condicionante foco de imagens, e também do "mágico" processo de materiais.

ÉDEN

Creio que existe uma premonição desta mudança em um *Bólide-Vidro* de 1965-6 onde a "bola de fogo" pode ser formada pelo aglomerado em massa de um material totalmente empalhado: conchas. Este *Bólide* é chamado de ESTAR (o verbo português estar, como uma qualidade de *coisas*). Esta massa de conchas possui a força de uma imagem mas resiste à medição. Ao mesmo tempo que é removída do mundo, permanece intacta. Ela não nos permite fazer uma divisão entre pensar teoreticamente e viver diretamente.

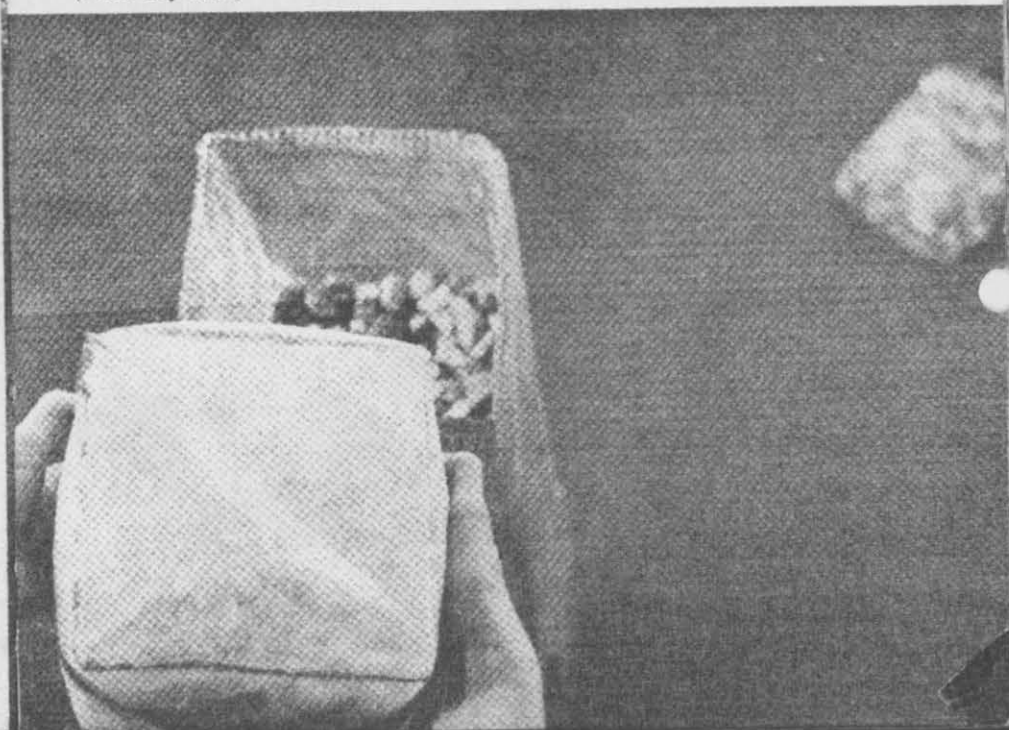
Os novos penetráveis cristalizados no projeto chamado *Éden*, o qual é realizado pela primeira vez nesta exposição, apesar de ser essencialmente um cerco sem dimensões fixas (os *Bólides* e *Cabines* lá dentro são somados a este cerco): o visitante deixa os seus sapatos e meias na entrada e isto é feito em parte para enfatizar sua passagem do exterior para o interior, e também muito da sensação que se tem de entrar e sair das diferentes cabines é conduzido pela sensação primária de *caminhar*, que é talvez o menos condicionado e intelectualizado dos sentidos físicos.

Éden não é uma manifestação das escolhas pessoais do artista. Não há nada para ser decifrado. O valor destes trabalhos não é *provado* por referência à interpretações extensas. Tal como em jogos ou em rituais, nós os fazemos acontecer e existir, envolvendo-nos neles. Eles só são eficazes quando nós verdadeiramente tomamos parte neles.

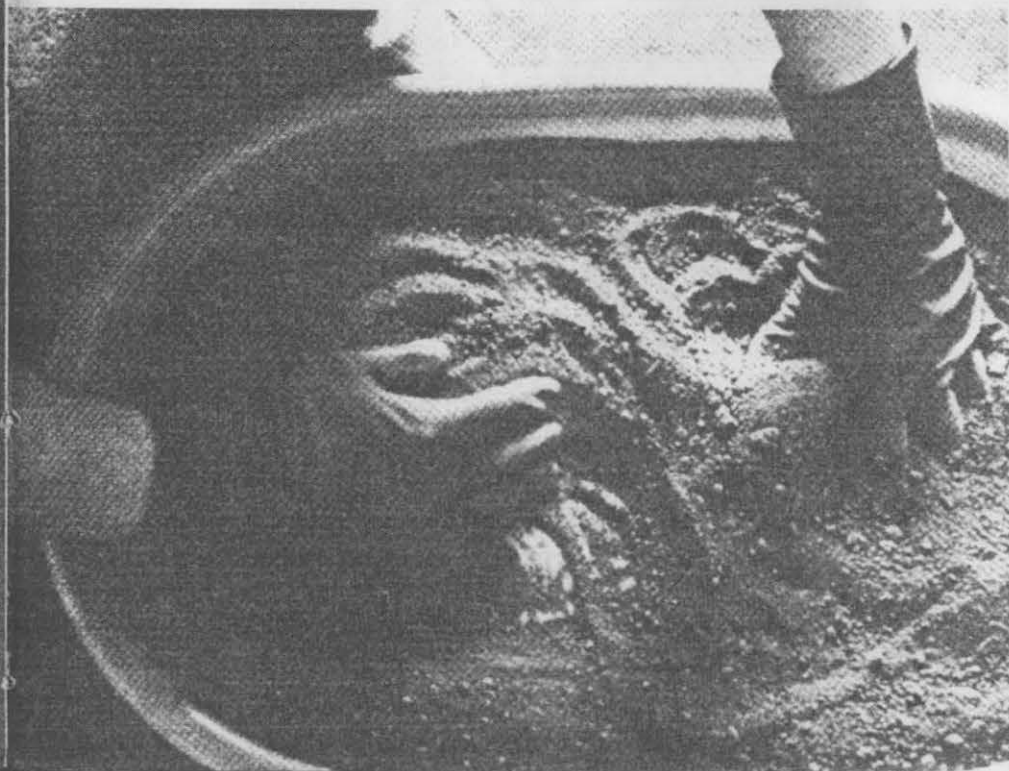
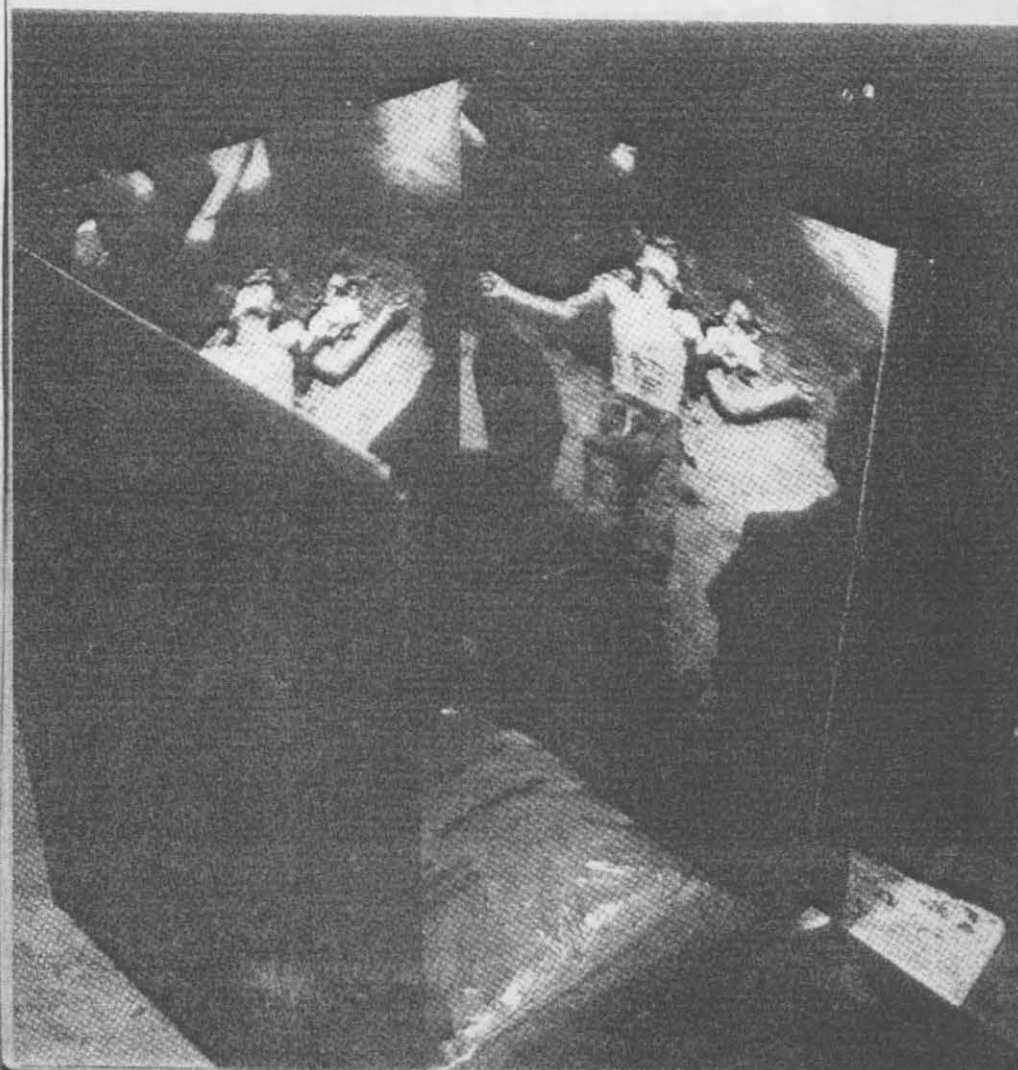
Assim como em jogos um "campo" é dado, um campo poético. O artista dá o campo e o visitante entra nele. Em *Éden* ele pisa dentro d'água em lugar preparado, ele deita numa cabine escura iluminada apenas por uma luz vermelha e cheia de perfume estranho; ele fica em pé numa cabine onde estão duas grandes folhas no chão. Cada cabine, de uma maneira diferente, parece convidar o visitante, a recobrar a experiência de estar no mundo para si mesmo, sem referência à informação acumulada sobre ele. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty, "retornar ao lugar, ao solo do sensível e aberto mundo tal como é na nossa vida e para o nosso corpo..."

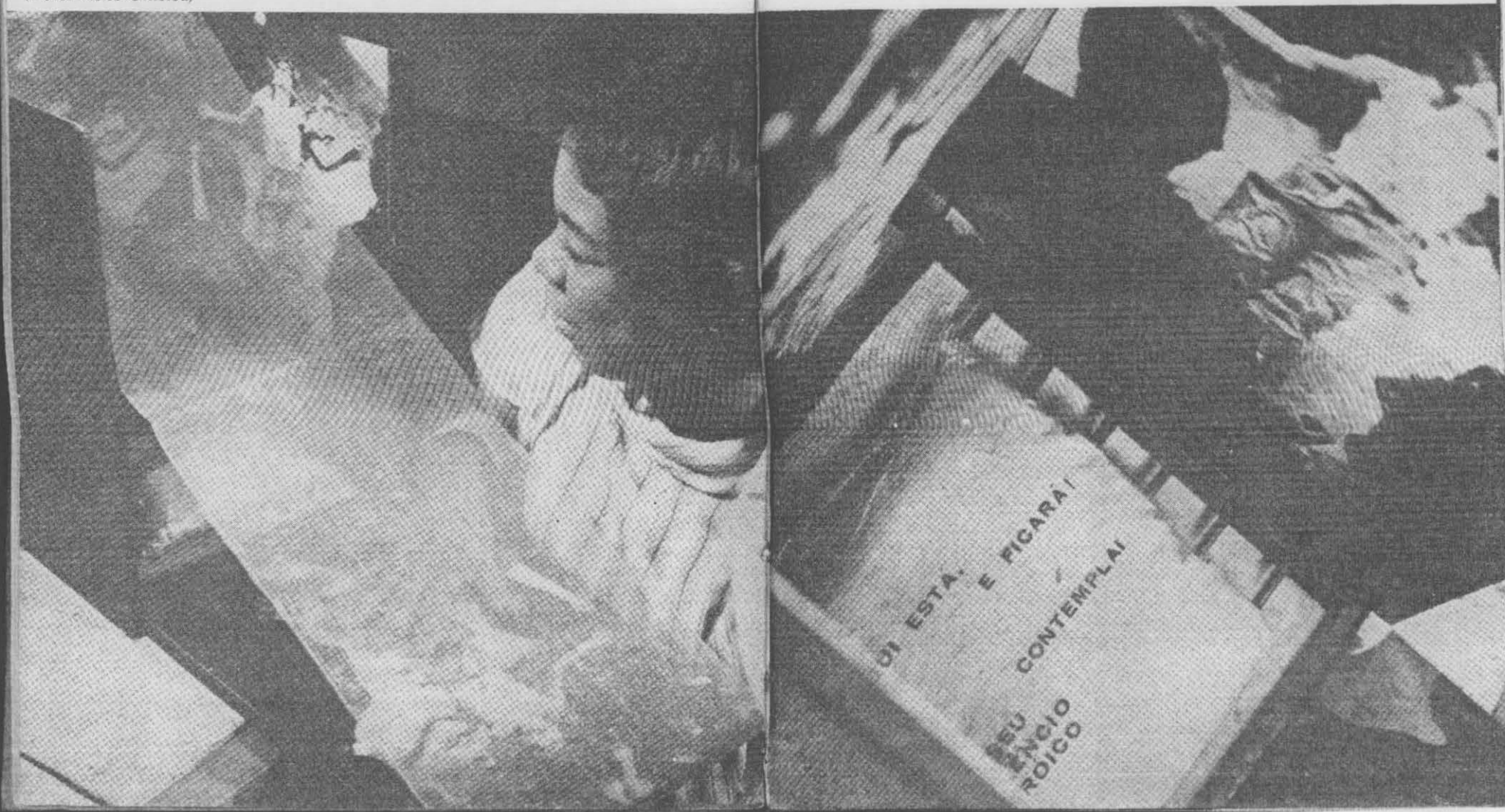
Todos os trabalhos em *Éden* são realmente "lugares" tirados de contingências especiais, da história, do tempo e colocados no plano do mito, o qual é uma consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação. Talvez o seu efeito seja fazer-nos descobrir uma nova relação entre a imaginação e as coisas que fazemos e com as quais nos cercamos. Oiticica percebeu isto em relação às construções em Mangueira, as quais passam por contínuas transformações induzidas pela experiência de habitação das pessoas. Seguramente isto remete às origens internas de todos os elementos externos que temos codificado e deixado inertes em arquivos de arquitetura: tetos, paredes, balcões pórticos, quartos de dormir, exteriores etc. etc. No *Ninho-Células* em *Éden*, que está disposto uniformemente em um grupo de seis caixas divididas por cortinas transparentes, tal como berços em maternidades, o visitante é convidado a fazer um forro para o ninho que funciona como uma coberta para si mesmo, feito de qualquer material, não importa para que é destinado originalmente, desde que para ele possua uma secreta conveniência para habitar.

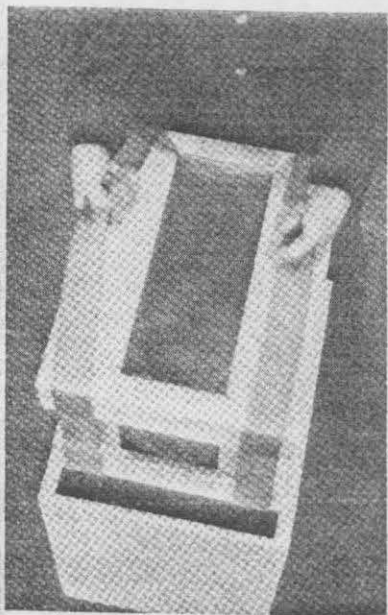
G.B.

(Foto: Guy Brett)

Página anterior
Lygia Clark manipulando, Bólide-Vidro 2 (1963-4). Madeira, vidro e pigmento rosa.
(Foto: Hélio Oiticica)

À direita
Bólide-Saco 4 (1967). Fora da foto, na extremidade do saco lêem-se as palavras: "TEU AMOR EU GUARDO AQUI".
(Foto: C. Oiticica)

Embaixo
Bólide-Bacia 1 (1966).
(Foto: Guy Brett)

Bólide-Caixa 18 (1966).
Homenagem a Cara de Cavalo.
(Foto: Hélio Oiticica)

Gostaria de explicar a outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (isto me faz lembrar de Milton Lycidas, quando homenageou um amigo que morreu no mar) a Cara de Cavalo (o morto em cada um das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um "momento ético" que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público n.º 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos — o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Você nunca pode pressupor o que será a "atuação" de uma pessoa na vida social: existe uma diferença de níveis entre sua maneira de ser consigo mesmo e a maneira como age como ser social. Todos estes sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de

Luiza contemplando o Bólide-Caixa.
(Foto: Hélio Oiticica)

MERGULHO

DO CORPO

...uma caixa d'água feita de concreto: o concreto fica aparente, cinza, sem pintura, cheio d'água mas não completamente, quase até em cima: no fundo você pode ver através da água, cortadas em letras de borracha, as palavras MERGULHO DO CORPO. A sensação é a do ato de olhar para um abismo: talvez a tentação de mergulhar, aqui sintetizada pelas palavras poéticas.

Bólide-Caixa 21 (1967)
(Foto: Guy Brett)

Roberto com Capa 2 (1964).
(Foto: Desdémone Bardin)

Nildo da Mangueira com Capa 13.
Estou possuído (1966).
(Foto: Cláudio Oiticica)

A capa não é um objeto mas um processo de experimentação, buscando as raízes da origem objetiva do trabalho. É por isso que seu método construtivo é popular e primitivo, referindo-se a bandeiras, tendas, capas etc. Não é um objeto acabado e seu sentido espacial não é definitivo. É um núcleo construtivo, aberto à participação do espectador e que torna a coisa vital. Todos os detalhes são relativos. Cada obra é apenas um meio de busca de ambientes totais, os quais poderiam ser criados e explorados em todos os seus graus, do infinitamente pequeno ao espaço arquitetônico urbano etc.... Estas etapas não são estabelecidas a *priori* mas realizam-se a partir da necessidade criativa logo que nasce. O uso ou não-uso, portanto, de elementos pré-fabricados que fazem parte destas obras é importante apenas como detalhes de significados totais, e a escolha destes elementos é a resposta às necessidades imediatas de cada obra. A obra pode ter a forma de um estandarte mas não representa um estandarte, ou a transferência de um objetó já existente para um outro plano. Ele teve esta natureza quando tomou forma, quando se moldou no contato com o espectador. A tenda toma sua forma a partir do próprio caminhar do espectador em redor dela, sua estrutura é desvendada através do contato corporal do espectador.

Desdémone Bardin com Capa 2.
(Foto: José Medeiros)

Roseni com Capa 2.
(Foto: Desdémone Bardin)

Nildo da Mangueira com Capa 12.
Da adversidade vivemos (1966).
(Foto: Cláudio Oiticica)

Ensaio de samba na quadra da Mangueira.
(Foto: Desdémone Bardin)

Dança de ritual fúnebre da tribo Paiwe, Caduveo, Brasil (*Tristes Trópicos* de Claude Levi-Strauss).
(Foto: Claude Levi-Strauss)

O contato do visitante com o Santuário de ISE começa com o ruído dos seus passos em contato com os seixos à entrada do templo.
Ao cruzar a ponte sobre o rio Isuzu e passando embaixo do primeiro *torii*, ele se vê inconscientemente caindo em silêncio, preocupado com o som que ele está provocando. Ainda que tente conversar com seu companheiro, o som dos seixos dificulta o colóquio. Caminha em silêncio pela extensa aléia de criptomérias. O atritar dos seixos de fato acentua a sensação de tranqüilidade em seu redor; assim, mergulhado na monótona repetição dos sons que faz, esquece qualquer conversa e a sua mente fica possuída por pensamentos que nenhuma palavra pode expressar."

Noboro Kawazoe&Kenzo Tange, *ISE — Prototype of Japanese Architecture*.

Tropicália é uma espécie de labirinto fechado, sem uma "saída" no final. Quando você entra, percebe que não tem teto e nos espaços em que o espectador circula existem elementos táteis. Ao penetrar mais você percebe que os sons que vêm lá de fora (vozes e todo tipo de som) são revelados como se viessem de um aparelho de tv que está colocado bem no final. É extraordinário o sentido que as imagens tomam aqui: quando você senta num banco lá dentro, as imagens da tv aparecem como se estivessem sentadas no seu colo. Eu quis neste *Penetrável* fazer um exercício da "imagem" em todas as suas formas: a estrutura geométrica fixa (que lembra as mondrianescas casas japonesas), as imagens táteis, a sensação de pisar (no chão existem três tipos de coisas: saco com areia, areia solta, seixos, e tapete na parte escura como segmento de uma parte para outra), e a imagem da tv. A sensação terrível que senti lá dentro foi como se estivesse sendo devorado pelo próprio trabalho, como se ele fosse um grande animal. Interpretei isto como se uma transformação estivesse sendo processada no meu trabalho e pensamento: talvez este plano para o *Penetrável* com água no chão seja o primeiro resultado positivo desta crise: é uma espécie de liberação da obsessão imagética do outro penetrável.

Em *Tropicália* criei uma espécie de cena tropical, com plantas, araras, areia, pedras, seixos, brita... O problema da imagem é posto aqui objetivamente — mas desde que o mesmo é universal, proponho também este problema em um contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Quis acentuar esta nova linguagem com elementos brasileiros e uma extremamente ambiciosa tentativa de criar uma linguagem que fosse nossa, a qual se ergueria frente à imagética internacional da Pop e Op arte, na qual uma boa parte de nossos artistas estavam submersos. Mas as imagens em *Tropicália* não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para intenções comerciais ou chauvinistas. Pois que o elemento de experiência direta vai além do problema da imagem.

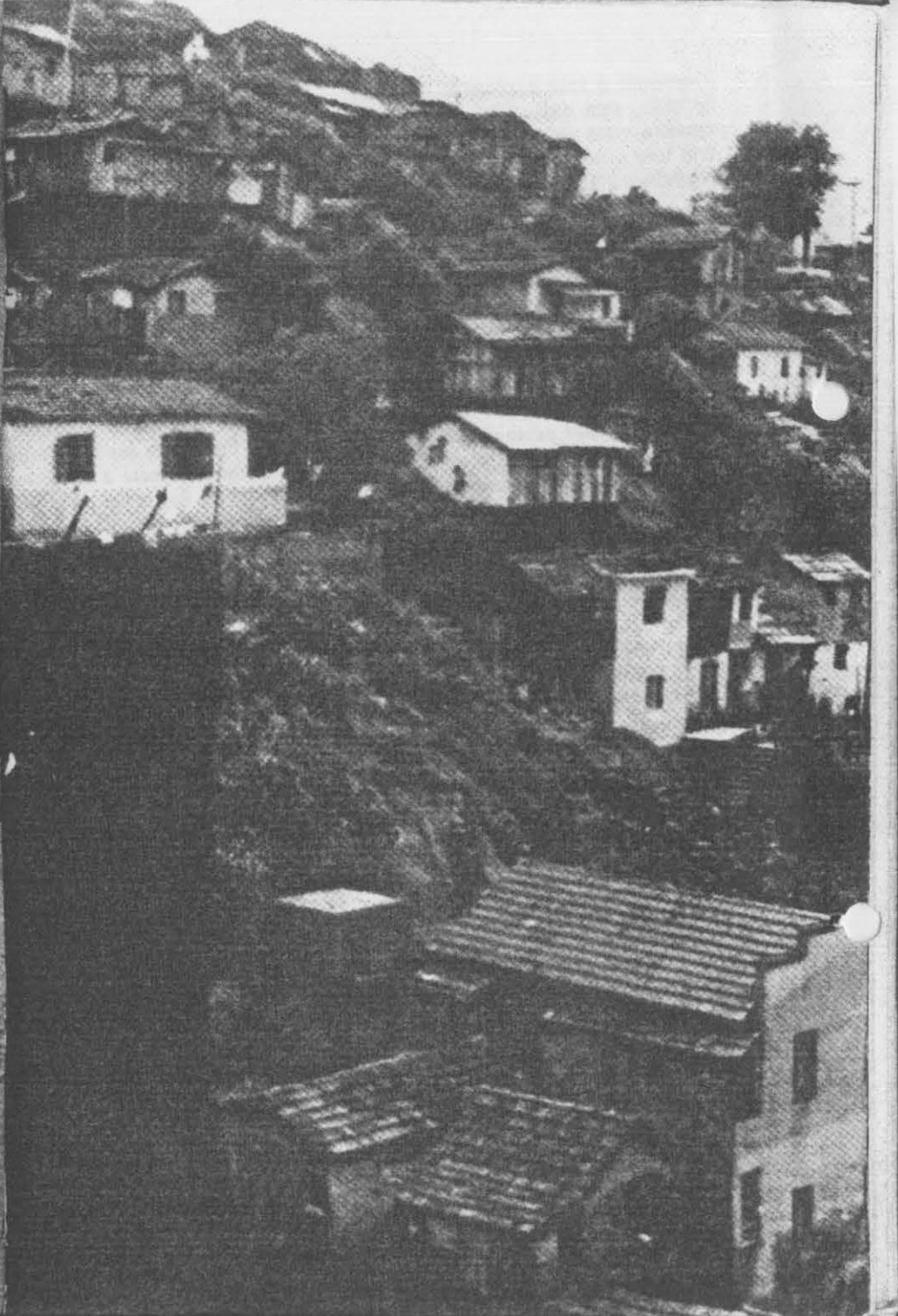
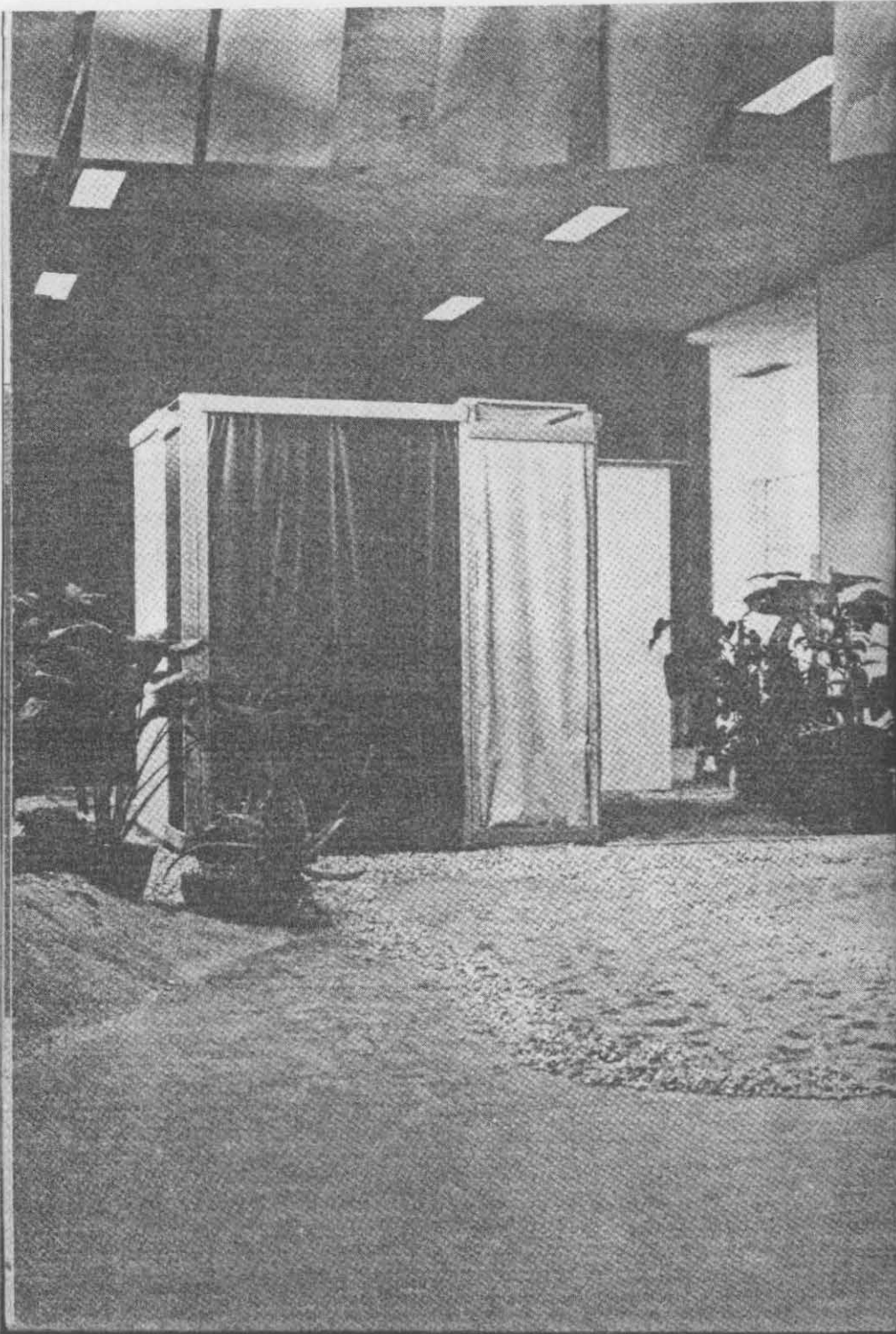
O participador tem que caminhar pela areia, brita, tem que olhar os poemas dentro da folhagem, brincar com araras etc. O ambiente é obviamente tropical, como o fundo de uma chácara, mas mais importante é que temos a sensação de estarmos de novo pisando na terra.

Páginas anteriores:

Tropicália **(1966-7) no Museu de Arte Moderna, Rio - dois *Penetráveis*, areia, seixos, plantas tropicais, araras, brinquedos, tv etc.**

Morro da Mangueira

À direita

Magnólia da Mangueira.

Kirdi Hut ("Architecture without Architects", de Bernard Rudolfsky).

..."Ao evocar os Bororós, que foram a minha primeira experiência desse tipo, volto a encontrar os sentimentos que me invadiram no momento em que iniciei a mais recente destas, ao atingir o cume de uma alta colina numa aldeia Kuki da fronteira birmanesa, depois de horas passada com os pés e as mãos no chão trepando ao longo das escarpas, transformadas em lama escorregadia pelas chuvas da monção que caem sem cessar: esgotamento físico, fome, sede e perturbação mental, sem dúvida; mas essa vertigem de origem orgânica é toda ela iluminada por percepções de formas e de cores: habitações, cujo tamanho as torna majestosas, apesar de sua fragilidade; utilizando materiais e técnicas que consideramos medíocres: visto que essas moradias são menos edificadas do que entrelaçadas, tecidas, bordadas e desgastadas pelo uso; em lugar de esmagar o habitante sob a massa indiferente das pedras, elas reagem com flexibilidade à sua presença e aos seus movimentos; ao contrário do que acontece entre nós, permanecem sempre submetidas ao homem. A aldeia ergue-se à volta dos seus ocupantes como uma leve e elástica armadura; está mais perto dos chapéus de nossas mulheres do que das nossas cidades: ornamento monumental que conserva um pouca da vida dos arcos e das folhagens, através dos quais a habilidade dos construtores soube conciliar o à-vontade natural com o seu projeto exigente.

A nudez dos habitantes parece estar protegida pelo veludo herbáceo das paredes e pela franja das palmas: esgueiram-se para fora das suas moradias, do mesmo modo que despiriam gigantescos robes de penas de avestruz. Os corpos, jóias desses estojos macios, possuem modelos requintados e tonalidades realçadas pelo brilho das tintas e das pinturas, suportes — dir-se-ia — destinados a valorizar os ornamentos mais esplêndidos: retoques gordurosos e brilhantes dos dentes e presas de animais selvagens, associados às plumas e às flores. É como se uma civilização inteira conspirasse numa mesma ternura, apaixonada pelas formas, pelas substâncias e pelas cores da vida..."

Tristes Trópicos de Claude Levi-Strauss

HÉLIO OITICICA
Londres, 1969

O *Éden* é um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas — humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um — por isso, proposições "abertas" são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o "fazer coisas" que o participador será capaz de realizar.

Nunca estive tão contente quanto com este plano do *Éden*. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de "Supra-Sensorial", e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida.

Considero como problemas "sensoriais" básicos aqueles relacionados à sensação de estímulo-reação condicionados *a priori*, tal como ocorre na Op Art e nas artes relacionadas com isto (quer sejam aqueles através de estímulos mecânicos ou estímulo natural como nos móbiles de Calder, onde leis físicas determinam sua mobilidade e afetam o espectador sensorialmente). Mas, quando uma proposição é feita para uma "participação sensorial", ou uma "realização da participação", quero relacioná-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participador irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram "despertadas" por tais sensações.

Este processo de "despertar" é o do "Supra-Sensorial": o participador é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu.

Meus novos trabalhos são bem abertos: dois grandes bólides onde se pode entrar na área interior: areia em um e palha em outro. Uma parte exterior do cerco de madeira é pintada de laranja e a outra de amarelo, ambos bem luminosos, criando assim uma espécie de limite visual ao "campo de ação", e o espectador entra nessa área e atua como quiser: envolvendo-se na areia e na palha, descalço, ou apenas pisando, caminhando etc. Considero-os como trabalhos "abertos" e "cósmicos". Quero que o espectador crie suas próprias sensações a partir deles, mas sem condicioná-lo a uma ou outra sensação. A areia, a palha, são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá "atuar" sobre estas áreas buscando "significados internos" dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações.

Música rítmica e dança têm sido a introdução principal dessas convicções para mim: quero chegar ao todo desta área de atuação: social, psicológico, e ético. Outros processos similares podem ocorrer em sonhos, meditação ascética e, em condições especiais, a chamada "emoção artística" (numa condição como a definida em Zen como *satori*, que é quando se é "tocado" de maneira forte e fundamental e se "descobre" como revelação uma nova totalidade entre ser e mundo, onde sensações totais flutuam sobre todos os opostos). É claro que criação artística (e quero dizer "criação" em todas as suas manifestações) de um certo sentido engloba tudo isto, mas eu quero os sentidos especiais que tomam lugar agora no meu trabalho e em muitas modernas manifestações de participação individual na "obra de arte" — participação num sentido total, não apenas "manipulação" que apele para os sentidos em isolamento.

Estou fazendo planos para penetráveis bem simples, como um feito de madeira (sem pintura), coberto de lona grossa (como se usa em caminhões para proteger coisas da chuva), e outro com passagem vaivém: o espectador seria convidado a entrar sem sapatos, e todo o piso seria ocupado por água a um nível bem raso, de maneira que a água cubra apenas os pés do espectador.

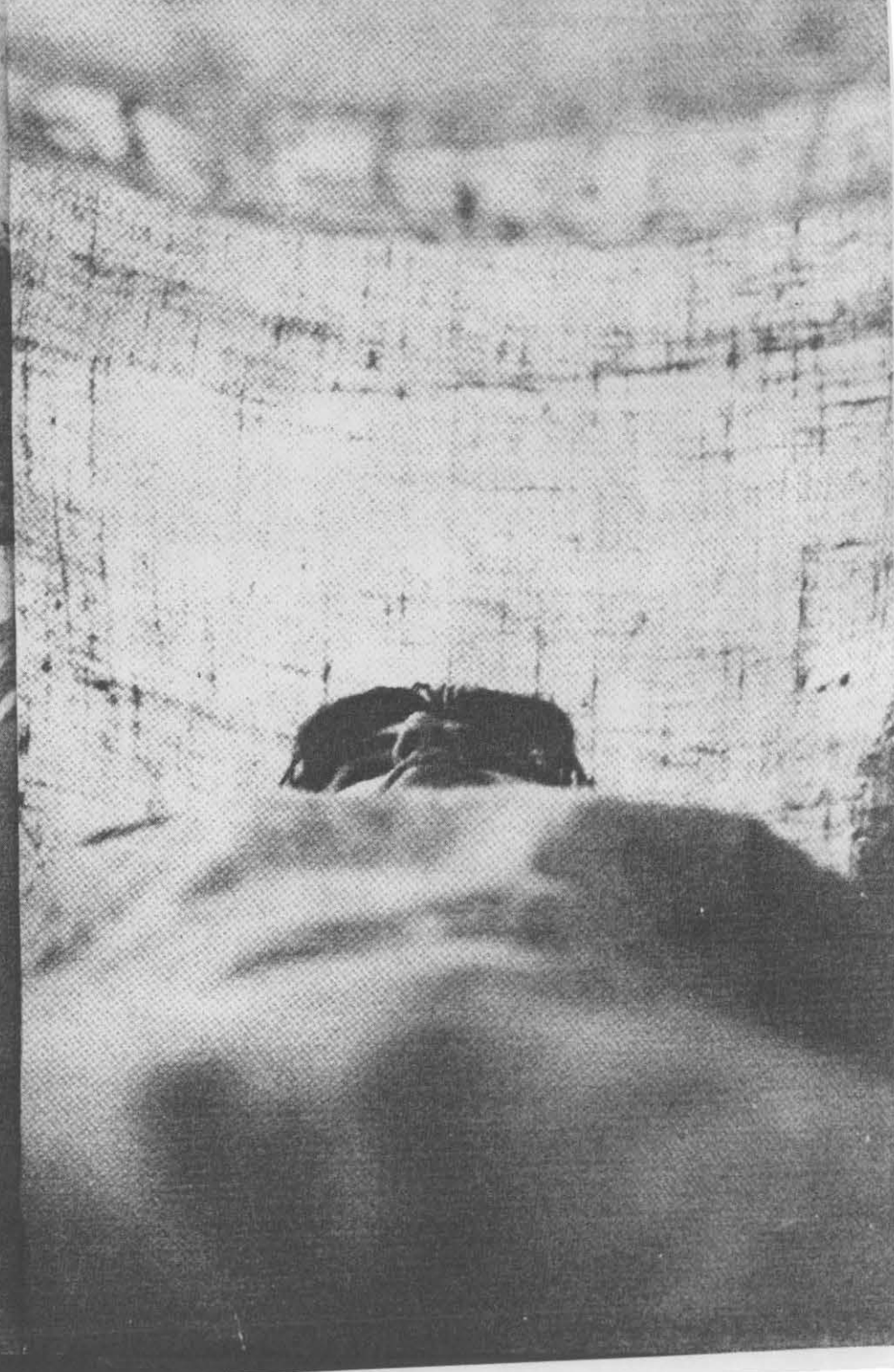
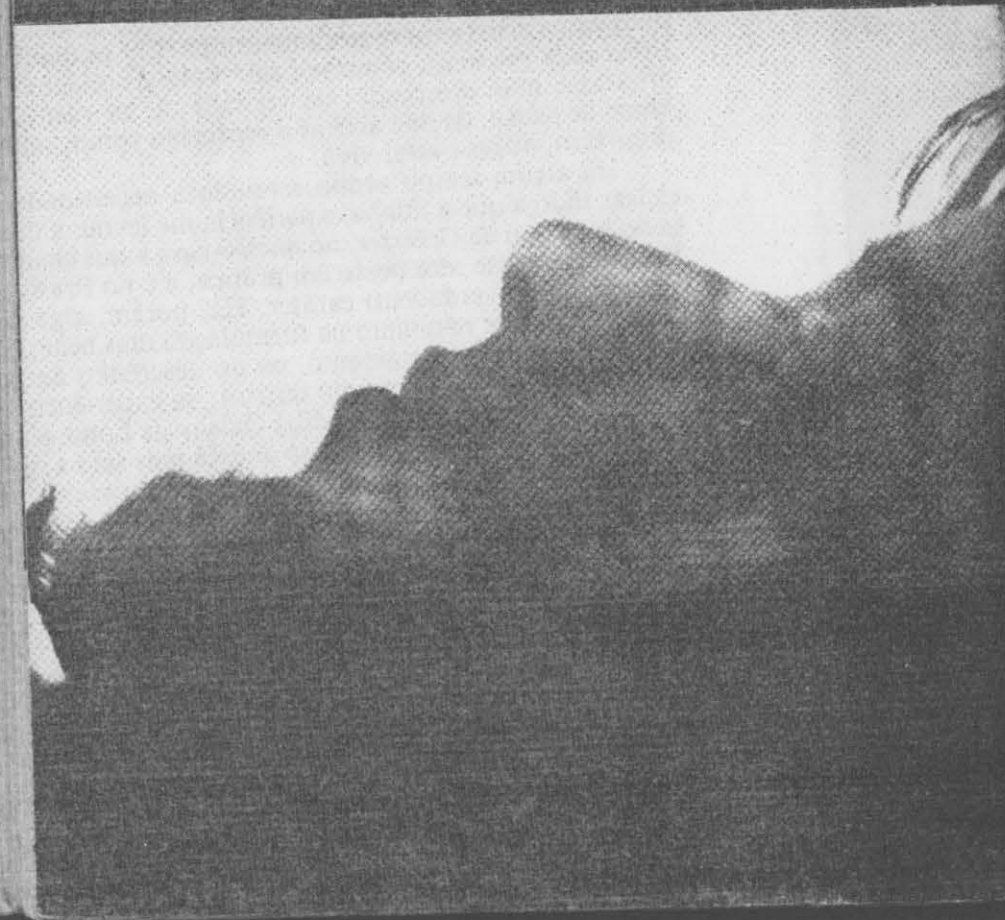
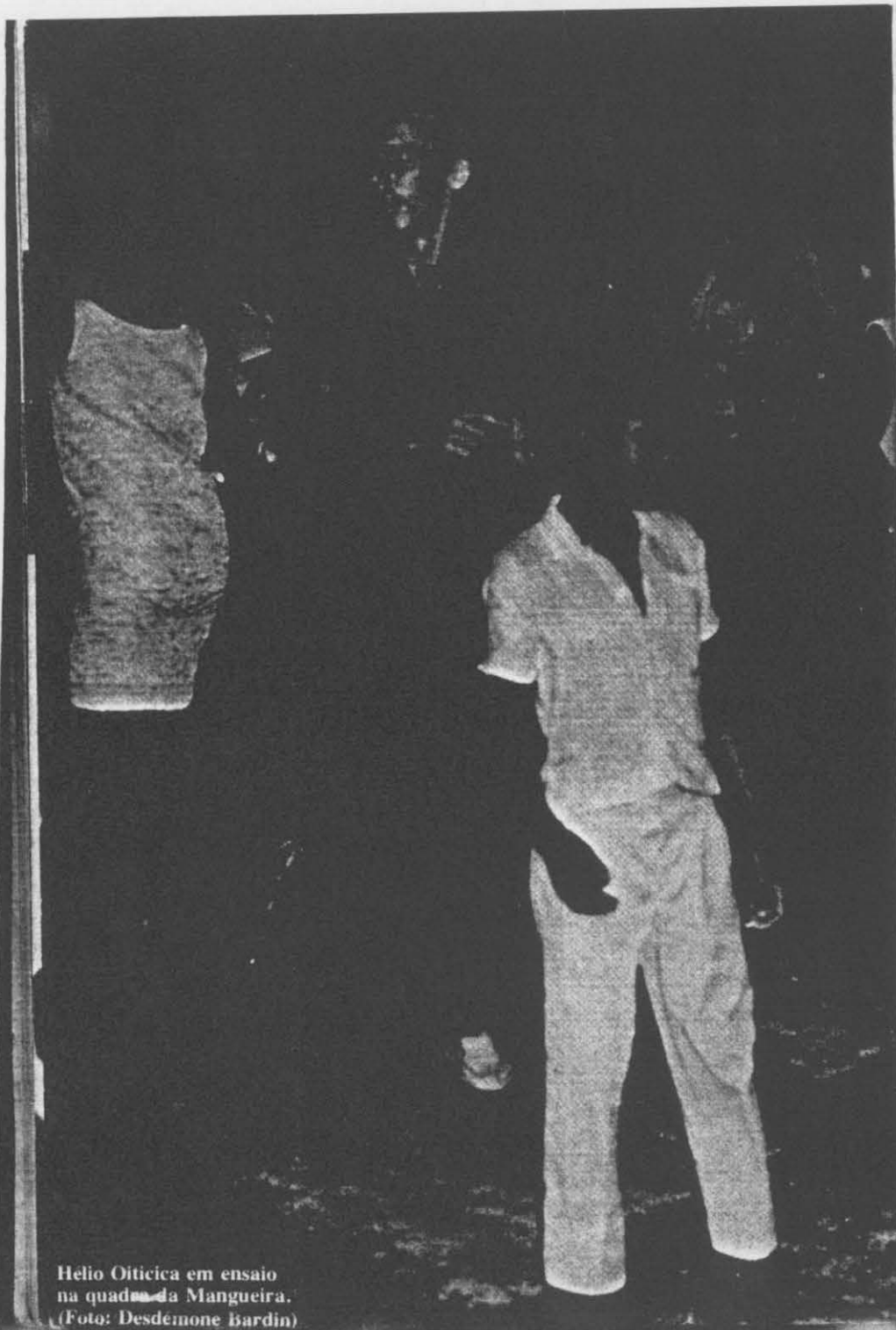
Outra coisa que estou construindo é um penetrável, alto e largo, uma espécie de "cama-cabine": a pessoa entra descalça, deita nela, descansa: depois de entrar, a pessoa fecha a porta, deita e brinca com alguns papéis coloridos etc. A cabine é toda pintada de vermelho. O mais importante aqui é o ato de deitar neste determinado espaço.

A idéia do *Crelazer* cresce lentamente com o conceito do *Éden*, de fato é o seu sentido profundo: lazer em si mesmo, uma idéia aberta baseada em um "estado comportamental" que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-la, mas esta transformação não seria preordenada: "seja isto" ou "aquilo", não — você não pode comprar a obra, porque a idéia de vender um trabalho real em si mesmo é falsa: os ninhos, tendas, camas etc. são núcleos de lazer e, como tais, colocados em contexto específico, mas que têm que ser diferentes em relação aos sentimentos internos de cada pessoa; não faz sentido ter alguma coisa como objeto e depois tê-lo distorcido a uma estrutura burguesa etc. porque isso se relaciona com a idéia de lazer não-representativo, criativo, e não é lugar para pensamentos meramente divertidos, mas a proposição do mito em nossas vidas, o cressonho consciente de si mesmo.

Estou planejando o *Barracão*, que deverá ser ambiente total comunitário do *Crelazer* em meu grupo específico no Rio de Janeiro. Você tem a idéia do seu?

O *Crelazer* pode estar marginalizado agora, mas estou certo de que não o será para sempre assim, desde que as aspirações humanas estejam livres da alienação de um mundo opressivo, não como uma dessublimada e falsa atividade, mas uma verdadeira que desmistifique e transforme internamente.

H.O.

Bólide-Cama 1 (1968), uma das cabines em ÉDEN ►
(Fotos: Luis Carlos Saldanha)

Hélio Oiticica em ensaio
na quadra da Mangueira.
(Foto: Desdêmone Bardin)

com que isso seria procurado e conseguido, isto é, as formas que essas manifestações tomariam, seriam também atingidas de modo aberto, sem formulação prévia, pois cada comportamento individual determina uma relação própria dentro do coletivo: qualquer determinação nesse sentido seria espúria, tais como as condições de uma alucinogenação, por uso de drogas, ou efeitos superficiais ou não com luzes, cheiros etc., a não ser que entrassem como elementos esparsos, abertos como *probelementos*, mas de antemão sabe-se que, se determinam um tal estado, ou uma condição para atingir algo, já estão furados como elementos criativos abertos. A abordagem do lazer, nela mesma, é aberta, pois é o lazer algo geral, uma idéia fundada num "estado do comportamento" e que, por dentro, implica uma tomada de posição em relação a problemas humanos mais profundos, míticos, dos quais se alimenta a arte (sempre se alimentou) e com os quais se identifica cada vez mais, como se a tal "volta às origens" se concretizasse num crescendo, na vontade de *ser real* como um bloco de pedra, de não aceitar a repressão como condição de progresso, de ser e estar vivo.

Há algum tempo venho sentindo a necessidade de nucleizar tudo a que a minha experiência me levou: a descoberta do lazer, ou de *Crelazer*, no núcleo-casa a que chamaria de Barracão — esse será posto em prática, e é no Brasil que ele deverá ter seu verdadeiro caráter. Há, porém, algo bem semelhante, talvez não tanto na formulação mas bem parecido na relação do comportamento, ou do descrédito da "obra" como algo estático ou mesmo objetal, na experiência total a que se entrega o grupo Exploding Galaxy de Londres. A casa onde vivem, que pode não ser só aquela mas será a que houver por onde quer que andem, tem esse caráter de um ambiente-recintotal — até a comida, o comer, o vestir, o ambiente em si, mostram que lá com eles a vida e a obra não se podem separar, pois na realidade não há essa diferença mesmo. Não há que dizer que suas manifestações nos parques de Londres ou Amsterdã, ou por onde mais andarem, sejam a obra, ou uma forma dela — não seria exato: é que tudo é manifestação, mesmo as omissões do cotidiano, seus atos falhos, ou a fraqueza de se agüentar a vida, talvez porque o sentido comunitário com que se geraram, nisso, empreste a necessária integridade para tal. E os museus? E a arte das galerias? Prefiro a das galeras, que eram lindas e percorriam os

sete mares, de sul a norte, e nos fazem pensar em Captain Blood ou em Errol Flynn com seus cabelos de mouro, encaracolados, o que é vida, ou o tempo em que se ia ao cinema comer pipoca, que era o lazer ativo e que não passou porque foi vivo, e nem passará.

LONDUCMENTO
27 agosto 69
Especial para NELSON MOTTA
HÉLIO OITICICA

depois da Whitechapel (primeira e última experiência)
depois de Paris com Ceres Franco,
fazendo Rhobo de Jean Clay
depois de Los Angeles com Lygia Clark, cuja comunicação reviveu e engrandeceu com o

contato americano /
depois de Nova York com Gerchman, cujo trabalho cresce dia-a-dia /
estou *again* em Londres

E NÃO TENHO LUGAR NO MUNDO

onde está o Brasil — que representa nele ou onde está a paixão pelo Rio: no ódio ou no despeito, de quem, de onde, porquê — sinto que Rio e Mangueira me foram a grande experiência, o *amazement* diário, visceral, mas que só eu vivi e senti; se puderem me destroem — mas é que não sou otário e não deixo — o mundo me parece pequeno e feio — onde está o sonho do novo mundo? do 3º, 4º, 5º ou a obsessão infantil — o mundo é maior do que se pensa, mais perdido, é 2/3 de mar, animal e só, vazio de humano — Londres é a solidão *gay swinging* do mundo: procuro com Caetano, à noite, algo que lembre "os mistérios de Londres" ou "Londres depois de meia-noite" (como o filme de Lon Chaney), no pequeno trecho de Chalk Farm a Camden Town — mas parece que o infinito de ruas e casas se fecha — procuro o crelazer: faço os planos, começo e recomeço — parece que começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer — releio meus textos: *hermafrodiótese* é o que mais me atinge: é o sentido de tudo, inclusive do crelazer: o sexo não existe como conceito (as roupas são unissex e sempre o foram; faço a *rouparangolé*) — homo e hetero são o mesmo e nunca existiram como algo real: são a sombra da

opressão social — prefiro meus textos poéticos, que nascem na rua, em toda parte, tenho um que escrevi à noite em Charing Cross — noite e dia não importam — coisas profundas podem nascer e vir, se estou com Gil no macrobiótico, ou com Nelson e Mônica no Arts Lab, ou com Graham e Murdel ouvindo Varese — ou ouço rádio, ou quando há nitrobenzol no ar (meu filme se chamará *Nitro benzol & black linoleum*) — cinema deve ser forte como o *underground* (eu sou o *underground* da América Latina!), como *Chelsea Girls* que é a América (do Norte), mas serei mais forte: serei o trópico sol, serei a explosão minha e sua: não deixe que a tragédia o consuma, ela já existe todo dia — ela passa e está presente — ela é só — é o colapso sobre o colapso — é o ir e vir — é a conquista de se agüentar o dia que nasce, não se querer que a noite termine e que venha o cansaço — escrevo, leio, estou cansado — o Brasil é triste como a idéia de trópico, mas sou eu — aqui, sou o desafio de mim mesmo — sempre adorei o que me é oposto e desafio: o frio, o conforto *supercivilized*, e na noite trantanteiam os tambores mentais — Jill está aqui — Josephine — Edward Pope — Guy Brett — Rakys of Sparta — Lea, Françoise — Mike Chapman — sento-me junto à estátua de Eros e penso, vivo mais, enquanto a água e o frio se escondem — mas é um minuto entre o cá e o lá — o BARRACÃO já se ergue dentro e procura a luz do sol

———— meditação
voz alta
época: última semana agosto 1969
há um ano da Apocalipopótese
da noite negra

S U B T E R R Â N I A

LONDRES — 21 SETEMBRO 196
HELIO — OITICIC

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL SUL
embaixo da terra longe do falatório dentro de você
condição única de criação : do mundo para o Brasil :
no Brasil ——▸ no submundo algo nasce germina culmina
ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza (cafono)
——▸ subterra : romântico cafono clássico ortodoxo
folk-pop consciente místico lírico (+ neo + sub tudo)
tropicália é o grito do Brasil para o mundo ——▸
subterrânia do mundo para o Brasil : não quero
usar *underground* (é difícil demais pro brasileiro) mas
subterrânia é a glorificação do sub — atividade —
homem — mundo — manifestação : não como detrimento
ou glori-condição ——▸ sim : como consciência para vencer
a super — paranóia — repressão — impotência —
negligência do viver : marcha fúnebre ——▸ enterro e grito
consciência — crítica — criativa — ativa ——▸
necessidade — do disfarce — do surrealismo-farsa —
do sub-sub — da redundância ——▸ longe do olhos ——▸
perto do coração : ou da cor da ação : debaixo da terra
como rato de si mesmo : RATO é o que somos símbolo flama
enterremo-nos vivos desapareçamos sejamos o não do não
o nó omitivo a não-omissão ——▸ creomissão ——▸ missa missão
eu sou o astronauta o Brasil é a Lua cuja poeira mostrar-se-á ao mundo
sublixo

SUBTERRÂNIA 2

sub
sub solo
sub terra
sub mundo
o sub desenvolvido embaixo da terra como rato
a sub América
sub terrâneo do desconhecido
terra
sub fraseado
sub mar
sub ir ou descer no hemisférico sul
sub verter ou correr
sub liminar desejo de vencer e construir
sub alterno que faz sua tarefa de cobrir de
terra o presente
sub térmico termômetro
sub altura
sub estatuto : o suplente suplanta
sub status
sub erguer
sub mergir pelas matas ou nas ondas do mar
sub lime a tua música escondida sob o
sub véu
sub way

APOCALIPOPÓTESE

No Rio, Aterro, 18 agosto 68

Contato grupal coletivo: não imposição de uma "idéia estética grupal", mas a experiência do *grupo aberto* num contato coletivo direto.

Antonio Manuel → *Urnas quentes:* o flan que outrora era como o desenho ou a gravura-matriz, na parede, está encerrado na caixa, hermética, que é aberta a marteladas e ele ali está: o flan-mensagem-panfleto, como um poema adormecido: mais do que o protesto que encerra, a idéia de "mensagem" é poética, iniciada no ato de martelar para abrir, quebrar e achar o cerne, possuir o código poético; não-gravura, não-pôster, não-serigrafia, mas a *coisa*, concreta e virgem, para ser aberta a porretadas: proposta do superpanfleto: latido latino-américa; se o pôster traz-nos o ídolo-herói, as urnas quentes trazem o documento trágico do sofrer anônimo na opressão: o grito coletivo documentado: a marteladas pode ser conhecido. Penso como urnas dessas poderiam ser enviadas a toda parte, ou as possibilidades que decorrem dela. O artista, no caso Antonio Manuel, precisaria urgentemente de prensa, carpintaria e liberdade para agir. Onde obtê-la?

Grupo aberto, que seria isso; posso imaginar um grupo em que participem pessoas "afins", isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida 'participação coletiva' — como nas

marchas de protesto (aliás, creio eu, a grande passeata dos cem mil teria sido a introdução para a *Apocalipopótese*: sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes) — mas aqui, nessa manifestação, as surpresas do desconhecido foram eficazes — sempre o são e sempre "falta algo" em todas elas, o que é importante e bom.

Lygia Pape — *Ovos*: (ver meu texto sobre ela) como se sabe os 'ovos' deram origem, com a minha cama-bólide, à idéia de *Apocalipopótese*: Rogério Duarte formulou tudo, numa conversa comigo, em minha casa, em maio de 68: a idéia de *probjeto*, que engloba tudo (as cabines Lololiana e Cannabiana, que construí então, seriam *drogens*, como as outras citadas acima são *Apocalipopótese*, tudo sob o conceito de *probjeto*) — os 'ovos' de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; *estar, furar, sair* o contínuo 'reviver' e 'refazer', na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também — o ovo do ovo.

Tudo explodiu naquela tarde — John Cage estava lá, trazido por Esther Stockler — Escosteguy mostrava poemas-objetos — Samy Mattar roupas fosforescentes na luz negra — sambistas dançavam tantanteando — a intelectuália delirava — Raimundo Amado e Bartucci filmavam (cadê o filme? quem trancou? destranca senão eu mando o tranca-rua!) — as pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como — mas o importante é o sei lá mais como, o indefinido que se exprime pela inteligência clara de Lygia Pape ou pela turbulência de Antonio Manuel, ou pela perplexo-participação das pessoas ou por

Rogério Duarte → dentro da manifestação, a redundância: a apresentação do apresentável: o ato dos cães, com domador e tudo: não a simples cafona alegoria de Rogério, ou melhor, só ela, a frio: quem assiste participa assistindo, porque "é pra isso mesmo": parecia cena de Fellini, mas não era: não se queria moral água com açúcar do famoso cineasta: mas tudo se deu pela contingência de várias coisas, fatos, momentos vividos; na tarde o *show* dos cães — Rogério discursa — o *spot* de luz dos cineastas cai sobre a cena — cinema ou *happening*? — ambos e nenhum, porque é totalidade e não detalhe, mancha e transparência; não é o fato que quer exprimir o fato, ou a representação da "vida como ela é": é

a construção da apresentação: o primeiro e último *show* de cães amestrados; a primeira e última fala de Rogério: o momento.

Cheguei tarde com capas novas de *Parangolé*: não sei o que esperava: ver gente, estar ali; queimou-se muito fumo de Mangueira até lá: houve samba e trombada com o nosso carro na Candelária; hoje olho os *slides* e vejo pela primeira vez as capas: estão lindas: estão aqui, nas foto-momentos, na gente e no símbolo; gosto, adoro a faixa "feita no corpo" que um nordestino veste: é a capa 'Gileasa' que fiz dedicada a Gilberto Gil; cada vez que a tento vestir, até hoje, parece a primeira vez: o corpo e a faixa, que se enrosca e se transforma no ato de descobrir o corpo, do jogo de descobrir como pode ser vestida: cada vez é a primeira; primário; Rosa Corrêa veste *Seja Marginal Seja Herói* — Balalaika, *Caetelesvelásia* — a barba de Macalé espreita algo — Frederico, *Guevarcália* — Nininha da Mangueira, *Xoxoba* — Torquato, a *'Capa 1'* — Bidu, Bulau, Santa Tereza, Mirim, Manga e Mosquito são escalas emotivas — onde estou, que sons e atos e pensamentos nos rodeiam — é a prática ou o ato? — é o pensamento ou o fato? o filme é outra coisa, que o *slide*, que a visão-sentir de cada um lá, naquelas horas — seria já a creprática? — uma coisa é certa: é a primeira prática que se repetirá até ser a prática constante da liberdade-lazer.

Apocalipopótese devendou-me o futuro: a experiência Whitechapel, mais do que uma síntese de toda minha obra, ou a soma de idéias, decorre de *Apocalipopótese*: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente "naturalista", *aberta* como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na *Apocalipopótese* as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo; em Whitechapel o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que "galeria" ou "abrigo", era esse espaço.

Hélio Oiticica
Universidade de Sussex,
Brighton — 22/29 out. 1969

14 nov. 1969
BTN Univ. Sussex

AUTO I A ponte desce como dos cosmos sob o som-folia nas sombras subjetivas ou no odor que emana ou do morro ou do som-metal dos trens que correm das matas pelo mar da Central: porque as sombras embaixo são *sombras* ou o que sinto não sei; é cedo no ano para que o samba esteja quente, mas as luzes e os sons tamborim-surdos me atingem: clamor-sombras, recuperação dos sentidos: "cuidado, tá maior sujeira — os home tão aí, lá embaixo é melhor" — pra que a descrição, não sei — não sei se é a maciez da pele ou a atração pela sombra, pelo baixo da ponte ou o mato onde posso jogar meu baseado, se quiser: sempre amei a sombra e sempre adorei fazer o que ninguém aprova: adoro meu baseado, mas que sentimento estranho, que não é medo do castigo mas da *privação do prazer*, que me faz evitar o flagrante: polícia, algo abstrato — repressão não existe em mim se tenho o prazer imediato: o que falo ouço sinto lá ou agora que penso no lá no que foi ou poderá vir a ser no falar na voz que não é conhecido (mas se tornou) do dia-a-dia: pra mim era o dia-a-dia e é: não é agora porque estou aqui e não lá: mas ouço o eco-samba e vejo-me descendo a ponte pra sombra; através dela chega-se à estação, sempre vazia à noite ou alguém caído no chão dorme ou curte: "que curtição danada, tô muito à vontade" — talvez o cinema tenha começado aí, para mim — em algum desses momentos-ponte onde a bananeira e o trem se encontram na sombra ou o verde do mato alto triste trópico calado e brisante expectante: cheiro de sumo-fumo nem frio nem quente na noite estrelas bananeiras e as luzes se juntam só som: cinema não é filmado mas essa ponte que desce pras sombras desliza aveludada e carros sobem, não! se algum vem subindo é contramão e pode ser a polícia! mão única e basta mas não se basta e não é limitado ao efeito do fumo: maconha é meu dia-a-dia, meu estado natural: (por isso não nele) mas não é o efeito que me faz ver as sombras nem o grupo que desce e o outro que vem comigo; serei líder — não sei, talvez meu entusiasmo permanente me fizesse assim: oh, se existisse ou fosse lícito dizer que me sentia um era aí: todas as apreensões infanto-juvenis ou moral-criativas ou intelecto-maniacas dispersavam-se e um sentimento original me possuía ao descer aquela ponte com um

grupo ou dois ou um a me acompanhar: um sentimento grupal? ou algo que sinto ao ler tragédia grega? ulissiano talvez? mas estar no alto na encruzilhada da ponte com a ponte e mirar a descida pra sombra é como olhar do Olimpo sei lá que imagem cafona-grega primária (sonhos tive com mares mediterrâneos, água-mármore ou segundo dizem "sentimento de eternidade" — mitologia ou tragédia? mas isso foi na infanto-adolescência e nem me lembro ou revivencio porque): e fala-se linguagem língua porque sou preto e minha fala se transforma e casos-estórias são invocados e o acende-acende, chique merda de finório, não quer acender: deixa eu você nunca sabe acender esse troço — porra como demora! nenhum trem passa apenas a batida compassada do surdo e o repique tamborinesco céu e sombra brisa e sombras sombras na rua abaixo onde a ponte desce suavemente como o aviso que pousa e já se vê se está no chão na sombra onde desembocam os portões escuros (nunca reparei quem ou que nas estranhas chácaras por detrás daqueles portões tudo sempre esteve na escura escuridão e sempre o silêncio como se há séculos todos dormissem naquele rincão onde as linhas se separavam: Central pra esquerda Leopoldina pra direita onde as luzes-sinais desapareciam na completa ombridão) : na rua de paralelepípedo som de carros que chegam e saem e vão e vêm e pausam no tempo da noite para que o tantã ecoe mais nas sombras amplidões dos céus se se olha pra trás o Cristo ao longe aceso indica que moro além dele no lado sul mais sul que estas sombras aonde a fumaça não alcança porque está aqui no meu peito porque agüento o fumo o mais possível: aonde assim é melhor — oh, loucura opressiva, porque imploram a palavra vício não é pronunciada mas implorada a existir porque não existe além da mente obcecada pela idéia de pecado original (será isso, pouco me importa!) mas o sublime que sinto não é o vício (se existe tal coisa nunca o vi não o conheço — sou de outra raça credo planeta cosmos jardim bairro sons e sombras) é o que é e sombra noite afeto afetotempo silêncio eu-afeto comunafeto estou onde ninguém me pode derrubar no alto dos altos na pele da pele tristes trópicos como são grandes e pra cima não há limite o tempo não parou apenas se desalienou de sua cronologia e não é mais que som tantã sombra brisa cheiro língua falada groegrohmneogrosa praqui pralá acende-apaga seria o *prazer*?

24 nov. 69

Tuiuti paradiso paradise paraíso sorriso ou cósmico anseio — é uma festa me disse Miro, vamos lá, tá e as escadarias como que trampoleavam céu vista vida, oh que vejo tão longe e onde é a base da quadra ou onde começa termina o espaço não sei nem sei é homenagem ou visita? vista ou sonho? opa tem macarronada e samba, é pra mim, pra quem é? não sei nem importa e os parafuseamentos começam na luz bandeirola cheiro de tempero no espaço céu infinito do paraíso, paradise, paradiso, deixa disso, e eu sambei e amei porque estava tão longe o tempo e a consciência não se encontram amedrontam espantam ilogicamente o sonho ou sentimento vital — mas quê? quem é que parafuseia parafraseia perfumeia tanto que lágrimas me vêm aos olhos sem medo ira tromba desvario de viver — não! a defesa não estava dormida vencida mas alerta ao sonho contraposta à mão posta ou sobre a toalha detalhe que penso e não lembro a corrupção não defensiva não viera pusera-me a sós na alegria magia cria da noite e do ir ou não — oh, perdi-a para sempre ou ganharei o pão amanhã ou tragicamente retiro-me da vida no quarto da casa cômodo tijolo embebido de cal ou no não? — não sei quando foi há cinco anos talvez mas que século de progresso regresso transgressão da lei (da minha não da opressionisticossocial): eu estava no céu paradiso paradise paraíso perdido ou só como no útero mútero mugir de surdo ou cuíca além das escadas luzes bandeirolas macarronadas parafuseamento roxo ou delegádico delgado corte no espaço pião pé trio quarteto quadra jarda luz olhar céu e noite pra frente pra trás pra cima energograma sem lama clamor ou ódio mas o sorriso era fora e dentro lamento único momento no paradiso paradise paraíso: trombetas destinatárias anunciavam o começo do drama da queda da lama do sol ardente nas ladeiras sem fim tiãoconduzidas paranóia ou o carro caveira na esquina ou a caixa d'água banhados que estranho ambiente: só o cheiro da maconha me reportava à última vez e única que lá estivera: carro preto descida do inferno: pó, ssfum que onda o carro tá cheio mas desce com a neve no calor no odor desodor que está dentro e não fora já sinto o filete ácido descer a goela não sinto mais nada sou eu todo e não epiderme nem verme creme lua estrelas bar na Cancela tiro veloz carro preto sono fome Praça da Bandeira helênico boêmico mas pretião: na luz quente crianças adolescentes short bola praça

jornal pernas sentadas à porta em quem confiar? por que essa luz de pintura metafísica americana ou surreal: tuiutial mangue mangueira São Cristóvão GRANDE SANTO até onde vai teu poder luz lampejo cortejo de nuvens raio de sol no copo bebe bebo espero pergunto subo e desço aqui ali nem sei onde estou talvez caixa d'aguando momento marienbadescente descida sem fim — "quem é esse pinta que nos segue? — raite? apanhou o papel pôs no bolso vamos nosmandá! ele é forte paca e tô na mão" — 635 número mágico onde está? que invocação São Cristóvão meia três cinco meia ou inteira direto certo que trajete noite dia luz trespassando obstáculos vividos memori-imemoriais sílfides ladeiras umbrais crisantemais mato matais matagais sem tempo ludus Canudus sem sem glória a Deus nas alturas maturação transpassadarente calçada cimento pedra luces a neve escorre na garganta na quadra memória parafusos sambeiam o corpo preto-luz desvanece a casalçada calcificada calma insonora sem folia permeio-me infinitamente sem começar — (oh, Cancela que faço aqui agora: meu pai esteve aqui e ouvi cancelamento infantil: você é agora o que eu criei acima do tempo imemorial! — onde dá a ladeira que charco mato caixa trovão sem luz apaga essa luz a rua que é asfalto sobre pedra sobre o bonde que a trespassava pra Penha) — grito morro ou mito súbito odor — "sofro ao te acompanhar, mas não quero estar só" — pavimenteiam subidas pedras e cimento aumento alento a glória de suar e não sonhar com ouropoder gloriantiga largavenida ou parada romana: vestir-se de suoreiras pingantes transparência linho e sol: a ausência do bonde provoca o sonho descer correr das dobras longes trilhos cílios que dormem ou escondem a intenção reboqueando o pulo de quem venta ou lê na ânsia cheganças ou do "porque deixei onde estava?" sibilos matagais fumaças "tarde tarde, não acabes! libido odor redoredor" roedores que se escondem pra noite que vem mesmo na ausência ao meu teu redor "te vejo logo mais" — límpido polido e limpo sem sons subidas sol mas no escuro central só sós sois lembranças de dias no cool noite tépido trópico corpos: transparência ou memória? ancestrais incestos restos distancilândios ou o revelar do mundo transpi-suor linhorência quarto abafado escada estreita mas a noite não me se engana porque acolhe o mundo aspira transpira assinala o suor têmpora carcoporal oral molhar orar expansão do corpo edificação tropotropical sal sem mal bonomia rua ponto final o despedir ir e vir.

Este livro foi composto pela
Memphis Produções Gráficas Ltda.,
Rua Visconde de Inhaúma, 64 — 2º andar — Centro — Rio — RJ
e impresso pela Gráfica Portinho Cavalcanti Ltda.
Rua de Santana, 136 — Centro — Rio — RJ
em maio de 1986
para a Editora Rocco Ltda.